

# **Kuratering som produksjon av *form* –et kontekstuellet perspektiv på kuratorrollen.**

En undersøkelse med utgangspunkt i KBH Kunsthal (2005-2006) kuratert av Jacob Fabricius og Curating Degree Zero (1999/2003- ) kuratert av Dorothee Richter og Barnaby Drabble.

Gerd Elise Mørland  
Masteroppgave i kunsthistorie, IFIKK, Universitetet i Oslo  
Høsten 2008  
Veileder: Ina Blom

## Forord

Innledningsvis noen oppgavetekniske bemerkninger. Oppgaven handler om kuratorrollen – et tema med en kort historie. Dette gjør at et akademisk begrepsapparat som tilhører praksisen ikke er helt etablert.

Det har derfor vært et omfattende arbeid å definere begreper, ettersom endring av begrepenes betydningsinnhold har vært en del av den samme praksisen jeg skriver om. Endringen i kuratorrollen er en del av en større diskurs der begreper som *utstilling*, *kurator* og *verk* er endret – en diskurs kuratoren selv har vært en aktiv aktør. Det har derfor vært svært utfordrende arbeid å ikke bare ta over begrepsapparatet som formidles av aktørene i feltet.

Viktigst i denne sammenheng er begrepet ”å kuratere”. Verbet er nytt både i norsk og internasjonal sammenheng. Begrepet ”kurere” har vært brukt tidligere i norsk offentlighet, om det å sammenstille og gjennomføre en utstilling. Men siden oppgaven fokuserer på hvordan den kuratoriske selvforståelsen og opplevelsen av *kuratorrollen* i offentligheten endres på 90-tallet, og at verbet ”å kuratere” har dukket opp parallelt med en slik endring, foretrekker jeg dette verbet. Begrepet anvendes også i dagligtale i norsk kunstoffentlighet.

Sist vil jeg kort klargjøre for kursivbruk. Kunstverk og utstillinger kursiveres med årstall bak. Prosjekter som for eksempel KBH Kunsthall og Curating Degree Zero kursiveres ikke, heller ikke seminar titler. Med mindre en kunstner har produsert dem, da kursiveres de som verk. Utstillinger og kunstverk etterfølges av årstall og datoer i parentes (der tilgjengelig).

Ellers vil jeg benytte anledningen til å takke Jacob Fabricius og Dorothee Richter intervju og materiale til oppgaven. Takk også til Per Gunnar Tverbakk som var behjelpelig tidlig i prosessen. En spesiell takk til Ina Blom for god veiledning. Takk også til studievenner for faglige innspill, inspirasjon og motivasjon i arbeidet – spesielt Heidi Bale Amundsen og Maria Moseng. Til sist, vil jeg takke familie og venner for oppmuntring og korrekturlesning. En spesiell takk til Simon og Nils Petter.

Oslo, 11.11.09  
Gerd Elise Mørland

# Innhold

*Introduksjon – den nye kuratorrollen på 90-tallet 4*

*Hva er en kurator og hva er kuratering? 7*

*Oppgavens utfordringer og noen bemerkninger 10*

*Tidligere teoretisering av kuratorrollen 12*

*Teoretisk grunnlag for problematisering av kuratorrollen som produsent 14*

*Politisk potensial i form, Roland Barts *Litteraturens Nullpunkt* 14*

*Walter Benjamin: kunst og liv smelter sammen i et utvidet kunstfelt 16*

*Valg av eksempler 16*

## **Kontekst for endringen i kuratorrollen på 90-tallet 24**

*Marked, profesjonalisering og globalisering 24*

*Kuratorisk praksis som institusjonalisert kritikk 27*

*Det borgerlige museets praksis som objekt for kritikk 29*

*Utstillingsmakeren henter strategier fra konseptkunsten 34*

*Selvrefleksjon, rollebytte og institusjonskritikk 38*

*Oppsummering 41*

## **Curating Degree Zero (CDZ) og Curating Degree Zero Archive (CDZA) 43**

*Curating Degree Zero (CDZ) 43*

*Curating Degree Zero Archive 46*

*CDZA som kritikk av ideen om kuratering som nøytral form 48*

*CDZA som motarkiv 51*

*Oppsummering 54*

## **KBH Kunsthall kuratert av Jacob Fabricius (2005-2006) 57**

*KBH Kunsthall 57*

*Sosialpolitisk kontekst og kuratoriske målsetninger 59*

*KBH Kunsthall som sted 62*

*KBH Kunsthall i Vesterbrogade 65*

*Kunstnere som hadde brukt lignende strategier 69*

*Konsekvenser for den kunstneriske produksjonen 72*

## **Vedlegg 1. Intervju med Dorothee Richter 74**

## **Vedlegg 2. Intervju med Jacob Fabricius 78**

## **Bibliografi 81**

## **Illustrasjoner 86**

## **Billedkatalog 87**

## Introduksjon – den nye kuratorrollen på 90-tallet

Som et resultat av et utvidet marked for samtidskunst, den store fremveksten av biennaler, kunstmesser og store gruppeutstillinger, og fremveksten av flere nye museer for samtidskunst på 90-tallet, har kuratorrollen gjennomgått store forandringer de siste årene. Fra å være en bakgrunnsskikkelse innen det tradisjonelle museet, med ansvar for samlingen og formidlingen av denne, blir kuratoren i dag opplevd som en sentral *medskaper* av utstillingen både kreativt og administrativt, med en korresponderende selvforståelse internasjonalt.

Man kan hevde at kuratoren alltid har vært medskaper av en utstilling ved å velge kunstnere og kunstverk som skal representere kunstneren og utstillingens tema eller kunsthistoriske retning. Men med fremveksten av frilanskuratoren på 90-tallet, vokste det frem en kuratorisk selvbevissthet om hvordan utstillingen som *form* skapte mening for betrakteren. Og dermed om hvordan kuratorrollen kunne være/var en meningsproduserende rolle.

Parallelt kan man se en økende oppmerksomhet i offentligheten rundt kuratorens rolle. Kuratorene for store internasjonale samleutstillinger og biennaler fremstod som synlige forgrunnsfigurer i offentligheten, som meningsprodusenter. Dokumenta IX (1992) (kuratert av Jan Hoet), Dokumenta XI (2002) (kuratert av Okwui Enwezor) og Veneziabiennalen i 2003 (kuratert av Francesco Bonami) er tre eksempler der kuratorene ble oppfattet som ”metakunstnere”.<sup>1</sup>

Begrepet ”kuratoren som produsent” (*curator-as-producer*) har de siste årene dukket opp for å karakterisere en kurator, som i tillegg til å arbeide som overordnet meningsprodusent, også er involvert i produksjonen av strategier som legger rammer for den kunstneriske produksjonen.<sup>2</sup> Disse strategiene mener jeg kan karakteriseres av at de omgjøres til form med mening for betrakteren. Jeg vil i denne oppgaven gi en

---

<sup>1</sup> Se for eksempel Tim Griffin: ”Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition”, Artforum November 2003, <http://www.artforum.com/inprint/id=5682&pagenum=16> (opp søkt 01.11.09)

<sup>2</sup> For eksempel i et intervju med Hans Ulrich Obrist for Artforum i 1998 med Barbera Vanderlinden, i Anne Fletchers (tidligere direktør for kuratorprogrammet ved De Appel) workshop *Art and Activism* under prosjektet ”Locating the producers” under [www.situations.org.uk](http://www.situations.org.uk). Kilde: [www.situations.org.uk/\\_uploaded\\_pdfs/Paraeducationbookingform.pdf](http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/Paraeducationbookingform.pdf) (opp søkt 01.11.09) og i artikkelen ”The Curator as Producer” av direktør for Creative Times i NY; Nato Thomson, i *Art Lies* #59 *The Birth and Death of the Curator*, 2008. Kilde: <http://www.artlies.org/index.php?issue=59&s=1> (opp søkt 01.11.09)

redegjørelse for hvordan jeg mener dette begrepet kan være nytting i problematiseringen av en kuratorrolle som arbeider kontekstuell, – en rolle som aktivt blander sammen tidligere avgrensede størrelser som kunstner, kunstverk, betrakter, samfunn og institusjon. Ved hjelp av teksten ”The Author as Producer” av Walter Benjamin og boka *Litteraturens nullpunkt* (originalutgave fra 1953) av Roland Barthes, vil jeg karakterisere fremveksten av en slik kuratorrolle.<sup>3</sup>

En kurator som tar en aktiv del i produksjonen, installasjonen og formidlingen av kunst, og der de kuratoriske strategiene vises som form med egenverdi i utstillingen, er i seg selv ikke noe nytt. De kjente skikkelsene Harald Szeemann og Seth Siegelaub kan også eksemplifisere en slik rolle, spesielt gjennom utstillinger de produserte mellom 1968 og 1972 i samarbeid med ulike konseptkunstnere.

Men det som er nytt er blant annet omfanget av en slik rolleforståelse. Fremveksten av den såkalte ”biennalekulturen”, et stort antall kunstmesser og store internasjonale samtidskunstmuseer har skapt et behov for en profesjonalisert kuratorrolle. En slik rolle kan sies å være institusjonalisert gjennom de mange profesjonsprogrammene for kuratering som vokste frem på 90-tallet. Og denne rollen preges nettopp av en aktiv deltagelse i alle deler av utstillingsproduksjonen, og at de kuratoriske strategiene vises som form i utstillingen.

Det som også er nytt er at kuratoren ikke behøver å ta utgangspunkt i kunstverkene som utstillingen inneholder, men kan initiere forhold i utstillingen med utgangspunkt i egne interesser. Med en slik rolle har kuratoren fått mer makt og en større betydning enn både museumskuratoren og utstillingsmakeren hadde tidligere. Man kan i økende grad spore en kuratorrolle som benytter egenvalgte strategier hentet både fra kunstnere og fra egne politiske, sosiale og teoretiske interesser. Okwui Enwezors Dokumenta 11 i 2002 står som et vendepunkt i så henseende. Gjennom å produsere en serie med diskusjoner rundt om i verden med titler som: ”Democracy Unrealised (Wien og Berlin), ”Experiments with Truth: Transitional Justice and the processes of Truth and Reconciliation (New Dehli), ”Creolité and Creolization” (St. Lucia) og ”Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos” (Lagos) - i forkant av hovedutstillingen, fokuserte Enwezor på hvordan

---

<sup>3</sup> Roland Barthes: *Litteraturens Nullpunkt*, oversatt til norsk av oversatt til norsk fra *Le degré zéro de l'écriture* av Trond Berg Eriksen, Håkon Harket og Eivind Tjønneland, Oslo: Cappelens upopulære skrifter, 1996. Walter Benjamin: ”The Author as Producer” i *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical writings*, oversatt av Edmund Jephcott. Redigert av Peter Demetz, NY : Schocken Books, 1986.

”utstillingen” kunne anvendes til å problematisere vestens fremstilling av verden.<sup>4</sup> Slik kunne kunsten utøve en direkte institusjonskritikk og potensielt forandre forhold i verden. I et intervju uttalte Enwezor:

Anyway, I knew from the very beginning that I wanted to realign Documenta 11’s priorities as far as the location of contemporary art was concerned. I wanted to deterritorialize the exhibition, to redistribute its accumulated cultural capital. That gave rise to the idea of the platforms. Initially, critics did not properly understand it and were negative. They thought there would be no art. But when the exhibition opened, it became clear that we had not sacrificed a single work of art; rather, we reaffirmed the importance of art.<sup>5</sup>

Fokuset ble med andre ord forflyttet fra kunsten selv til de kuratoriske strategiene, for å gjenscape kunstens potensial i samfunnet. Ved å knytte sammen de fysiske, diskursive og sosiale rammene som omringet utstillingen, ser man hvordan kuratoren begynte å bruke posisjonen som *metaforfatter* til et bestemt formål: å problematisere, interagere og produsere i en større sosial virkelighet.

Parallelt har kunstneren og kunstverket dreiet mot sin egen produksjonskontekst på 90-tallet, og man kan si at det finnes et nytt nivå i kunstens selvrefleksivitet generelt. I denne sammenhengen er det en ny praksis å iscenesette seg selv som kurator.

De nevnte forholdene har bidratt til at det i dag er mulig å iscenesette forhold i kraft av sin rolle som kurator. En slik iscenesettelse, motivert av kuratorens egne politiske og sosiale interesser, var bare kunstnere forunt tidligere. Innenfor et slikt perspektiv gir det mening i å referere til kuratorrollen etter 90-tallet som ny. Man kan se et økende antall kuratorer som tar i bruk tidligere kunstneriske strategier spesielt knyttet til selvrefleksive og institusjonskritiske radikale kunstnerpraksiser på 1900-tallet. Men det betyr ikke at kuratoren har blitt kunstner eller bør leses som en kunstner. I denne oppgaven vil jeg argumentere for at kuratorrollen bør forstås som en del av et utvidet kunstfelt der kunst og kuratering blandes, med formål å kritisere ulike forhold som er knyttet til en større sosial og politisk virkelighet. Jeg vil også peke på både hvordan kunstnerisk og kuratorisk praksis selv har vært medvirkende til å utvide kunstbegrepet.

---

<sup>4</sup> Terry Smith: ”Contemporary Art and Contemporaneity” i Critical Inquiry # 32, University of Chicago, sommer 2006, s. 693

<sup>5</sup> Kilde: <http://blog.thisisbase.com/2009/03/27/interview-with-okwui-enwezor-part-1/> (oppsøkt 01.10.09)

Med bakgrunn i de nevnte forholdene vil jeg gjennom å se på kuratoren som *produsent* problematisere hva dette betyr gjennom prosjektene KBH Kunsthall (2005–2006) kuratert av Jacob Fabricius og *Curating Degree Zero* (1999/2003 - )Dorothee Richter/Barnaby Drabble. På hvilken måte gjøres de kuratoriske strategiene om til meningsbærende form og med hvilken intensjon legger disse kuratorene rammene for den kunstneriske produksjonen? Disse to prosjektene er valgt på bakgrunn av at de representerer to ekstreme eksempler på prosjekter der kunst og kuratering blandes, der selvrefleksjon anvendes institusjonskritisk, og der de kuratoriske strategiene motiveres av kuratorenes målsetning om ”å forandre verden”.

## Hva er en kurator og hva er kuratering?

En *kurator* var før 90-tallet en tittel man ble tildelt som kunsthistoriker når man var ansatt ved et museum. Tittelen var knyttet til arbeidet med museets samlinger, utstillinger og formidling av disse. I Norge ble begrepet konservator<sup>6</sup> anvendt som synonym til *kurator* i Europa og USA. Men på 90-tallet dukket det opp personer som laget utstillinger, hovedsakelig med samtidskunst, uten å ha bakgrunn fra kunsthistorie. Denne gruppen, som arbeidet frilans og derfor ble kalt frilanskuratorer, hadde bakgrunn som kunstnere, akademikere, kritikere og etter hvert som profesjonsutdannede kuratorer. Parallelt dukket verbet *kuratering* opp,<sup>7</sup> – å være kurator var ikke lenger en ”passiv” stilling, å være kurator bestod i en aktiv handling; å kuratere. Med dette ble begrepet *kurator* fra slutten av 90-tallet og fremover dreiet fra å referere til museumskuratorens rolle, til å inkludere frilanskuratorens rolle.

Siden det etter 90-tallet og frem til i dag ikke lenger eksisterer et klart skille mellom museumskuratoren og frilanskuratoren, slik det i større grad gjorde før 90-tallet, refererer jeg altså i denne oppgaven både til ”den gamle” og ”den nye” betydningen av begrepet *kurator*. Begrepet *kurator* fanger slik opp den utvidede rolleforståelsen som begrepet i dag er utvidet til å referere til. Både det at en *kurator* ikke er knyttet til en bestemt utdannelse eller posisjon - og at kuratoren er knyttet til en aktiv handling; det å ”kuratere”. I Kunst og Kultur nr 26 (2000) fanger Øivind Storm Bjerke opp en slik endring i Norge med denne definisjonen: ”Kurator er, i

---

<sup>6</sup> Begrepet ”konservator” kan lett forveksles med ”teknisk konservator”, en stilling som ikke omtales her.

<sup>7</sup> I Alex Farquharson: ”I curate, you curate, we curate” i Art Monthly nr. 269 (s.7-10), 2003

norsk sammenheng, en betegnelse som er løsrevet fra spesialiserte kvalifikasjoner og som uttaler en funksjonen – det å sammenstille og gjennomføre en utstilling”.<sup>8</sup> Storm Bjerke peker på et fenomen som har internasjonal gyldighet, tittelen kurator er ikke lenger knyttet til hvilken utdanning man har, eller hvor man er antatt, men til hva man gjør. Men når jeg anvender *kurator*, ønsker jeg også å peke på det at kuratoren oppfattes som en sentral medskaper for en utstilling, både kreativt og administrativt, og at kuratoren selv også har en selvforståelse som korrelerer med en slik oppfatning av kuratorrollen.<sup>9</sup> *Kurator* refererer også til alle disse tre nevnte forholdene i denne oppgaven.<sup>10</sup>

For det andre har jeg valgt å anvende begrepet kurator i beskrivelsen av den endringen som har skjedd, fordi det først var på 90-tallet at kuratoren vokse frem som en egen yrkesbetegnelse, noe som institusjonaliserte en tilhørende rolleforståelse og identitet av kuratoren som meningsprodusent.

Sist vil jeg påpeke hvordan det jeg refererer til som den nye kuratorrollen, har motsatt seg innholdsmessig definisjon. Kuratorer som har arbeidet innenfor en slik rolleforståelse, har mer til felles med hensyn til hva de er mot, enn i hva de har til felles. Som en del av en eksperimentell, radikal og kreativ praksis som aktivt har motsatt seg en innholdsmessig definisjon, har kuratorrollen vært vanskelig å definere som en entydig praksis. Mangelen på en gitt rolleforståelse, og dermed på en klar oppfatning om hva kuratering egentlig er, har gjort debatten om kuratorrollens betydning og konsekvenser i vår tid både svært uklar og lite produktiv. Når også mesteparten av teoriproduksjonen rundt kuratorrollen har foregått som del av den samme performative praksisen - der selvrefleksjonen har hatt en produktiv funksjon -

---

<sup>8</sup> Øivind Storm Bjerke i “Problematikker knyttet til nedbrytingen av kunstfeltet”, Kulturstudier nr 26. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2002.

<sup>9</sup> Her vil jeg påpeke det at de fleste utstillinger i dag som er kuratert, har undertittelen ”kuratert av ....”. Dette mener jeg peker på en slik endret oppfatning av kuratoren som meningsskapende med tilhørende selvforståelse.

<sup>10</sup> Her vil jeg bemerke at en slik tilnærming skiller seg fra Dag Solhjell problematisering av kuratoren og kuratorens rolle. Solhjells problematisering tar utgangspunkt i at ”alle utstillinger alltid er kuratert”. (se for eksempel i Dag Solhjell: ”Kuratoriater & kuratorutdanning” i *Kurator?* red. Fastvold og Thorjussen, Oslo: Locus, 2009.) Solhjell utvider begrepet ”kuratering” til å peke på at mening alltid skapes i det at noen velger hvilke verk som skal presenteres i en utstilling og hvordan. Dette er et forhold jeg enig i, men om man ønsker å peke på hvordan den profesjonaliserte kuratorrollen som vokser frem på 90-tallet, som har utstillingsmakere som Harald Szeemann eller Seth Siegelaub som rollemodeller, vokser frem med en selvforståelse (og som oppfattes i offentligheten) som *medskaper*, er en slik tilnærming ikke er formålstjenlig. Som jeg også vil komme tilbake til, vokser en slik kuratorrolle nettopp frem som en kritikk av en dominant museal praksis. Derfor mener jeg at å bruke begrepene *kurator* og *kuratert* om museal utstillingspraksis før 90-tallet gjør debatten om kuratorrollen uklar.



har det ført til en rekke uklarheter rundt spørsmålet om hvilke trekk som faktisk karakteriserer praksisen. Dette er også årsaken til at jeg vil karakterisere kuratorrollen gjennom form, noe jeg vil komme tilbake til.

Selv om man kan finne eksempler på utstillingsmakere som tok i bruk lignende strategier som kuratorrollen jeg vil problematiserer som *produsent*, ble de den gang ikke titulert som kuratorer. Dette er knyttet til den nevnte endringen i begrepet kurator i vår tid.<sup>11</sup> Jeg refererer derfor til disse som *utstillingsmakere*.<sup>12</sup> Dette gjør jeg både for å markere at kuratering, slik vi ser den i dag, er en ny praksis, og for å peke på at begrepet hadde et annet innhold før 90-tallet.<sup>13</sup> Der jeg refererer til museumskuratoren bruker jeg begrepet ”museumskurator”.<sup>14</sup>

I denne oppgaven tar jeg som utgangspunkt at endringen i kuratorrollen er et globalt fenomen. Selv om endringene i rolleforståelsen har skjedd gradvis, og i varierende grad fra land til land, er utgangspunktet for et slikt valg først og fremst at resultatet av endringene i kuratorrollen er knyttet til fremveksten av globale strukturer innen kunstfeltet, spesielt den mye omtalte ”biennalekulturen” og det internasjonale kunstmarkedet. Dette gjør at det blir mindre interessant å undersøke utviklingen i nasjonale perspektiver, for eksempel i en norsk sammenheng, hvor vi knapt ser resultater av de endringene jeg vil problematisere.

---

<sup>11</sup> På spørsmål om Seth Siegelaub kalte seg kurator den gang sier han i et intervju gjort av Paul O'Neill i 2006: "[...]Also the word curator at the time didn't have the open meaning as today, as curators were basically people who had jobs working in the museums. Thus it wouldn't really have occurred to me to be a "curator" at the time because a curator worked at a museum, so how can I be a curator when I am not working at a museum?" Kilde: [www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan\(SethSiegelaub\).pdf](http://www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan(SethSiegelaub).pdf) (oppsøkt 01.11.09)

<sup>12</sup> Jeg bruker i denne oppgaven begrepet *utstillingsmaker* om en gruppe personer som i nær relasjon med kontekstkunstnere produserte eksperimentelle og radikale utstillinger i perioden 60-70-tallet og fremover. Begrepet kommer fra det tyske ”Ausstellungsmacher” og refererer til en rolle som en uavhengig utstillingsprodusent som produserte utstillinger med sin egen ”forfatterstemme”. Begrepet refererer spesielt til praksisene til en liten gruppe utstillingsprodusenter, som ikke var tilknyttet de tradisjonelle museene: Seth Siegelaub, Harald Szeemann, Pontus Hulten og Kasper König. Se Paul O'Neill intervjuet av Annie Fletcher, *Curating Subject*, side 12. Dette gjør jeg fordi begrepet kurator før 90-tallet, refererte til en person med kunsthistorisk bakgrunn, og som fikk tittelen kurator i kraft av sin stilling ved et museum. Utstillingsmakerens rolle regnes ofte som å være den historiske opprinnelsen til vår tids kuratoriske rolleforståelse.

<sup>13</sup> Harald Szeemann skal selv ha foretrukket ”utstillingsmaker” om sitt virke. Under Dokumenta 5 tok han forøvrig navnet ”generalsekreær”. Om dette uttalte Szeemann i et intervju publisert i *Manifesta Journal* nr.1 fra 2003: ”But maybe you don't know: although I was the sole person in charge for Dokumenta 5, I refused the title 'artistic director' but instead called myself 'secretary general' m like the head of the communist party of the United Nations”. I *MJ-Manifesta Journal*, Amsterdam: Silvana Editorale, 2008.

<sup>14</sup> Her må det bemerkes at ulike land har hatt ulik praksis. Etter som jeg kjenner til har USA, Storbritannia og Frankrike benyttet begrepet ”kurator” om en person som med kunsthistorisk bakgrunn har hatt ansvar for museets bevaring og formidling av samlingen. I Norge har begrepet konservator blitt benyttet om den samme stillingen.

## Oppgavens utfordringer og noen bemerkninger

I et felt der mesteparten av tekstproduksjonen om kuratorrollen har foregått innenfor et utvidet felt for samtidskunst, har det krevd mye arbeid å lete frem litteratur om kuratorrollen som skulle kunne anvendes i en kunsthistorisk oppgave. På samme måte som tekstene om kunstkritikk som ble skrevet av kunstnere på 60 og 70-tallet i dag leses som en del av deres kunstneriske praksis, mener jeg at tekster produsert av kuratorer om kuratorrollen i dag bør leses som forlengelser av deres kuratoriske praksis. Dette kan eksemplifiseres av tekster som er produsert om kuratering av kuratorer de siste årene som Gavin Wades *Curating in the 21st Century* fra 2001, Jens Hoffmanns *The Next Dokumenta Should be Curated By an Artists?* fra 2004, Paul O'Neills *Curating Subjects* fra 2007, Hans Ulrich Obrists *A Brief History of Curating* fra 2009.<sup>15</sup> Disse publikasjonene bidrar med verdifulle tekster om kuratering, men samtidig mener jeg de må forstås som kuraterte i seg selv. Til forskjell fra akademiske tekster, ligger bestemte kritiske motivasjoner og interesser bak produksjonen av tekstene. Jeg vil likevel i noen sammenhenger referere til slike tekster, selv om jeg forsøker å begrense en slik praksis i størst mulig grad. Når jeg gjør det, er det fordi jeg mener tekstene på tross av sin eksperimentelle tilblivelsesform og fremstilling, har et innhold som samsvarer med mine egne empiriske observasjoner i feltet.

Jeg vil også påpeke at oppmerksomheten rundt utstillingen som meningsbærende størrelse ikke ble artikulert og integrert i kunstfeltet og academia før i senere tid.<sup>16</sup> Populariteten til utstillingsformatet ”den hvite kubens”, som nøytraliserte både utstillingen, institusjonen og kuratorrollen som meningsbærende størrelser, gjorde at oppmerksomheten rundt utstillingens form var liten.<sup>17</sup> Å se på

---

<sup>15</sup> Jens Hoffmann (red.): *The Next Dokumenta Should Be Curated By An Artist*, Frankfurt am Main: Revolver, 2004. Gavin Wade (red.): *Curating in the 21st Century*, Walsall: New Art Gallery, 2000. Paul O'Neill, 2007. Hans Ulrich Obrist og Lionel Bovier (red.): *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP Ringier i samarbeid med Les Presses du Réel, 2008.

<sup>16</sup> Det er vanskelig å tidfeste en slik endring. Med fra 90-tallet av kan man se flere kunsthistoriske akademiske bøker som vektlegger utstillingen som sitt kunsthistoriske objekt, noe som peker på en slik endring. I tillegg til nevnte *Thinking About Exhibitions* fra 1996 kan dette eksemplifiseres ved Bruce Altshuler: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, 1994 og Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display*, 1998.

<sup>17</sup> Kritikere som Brian O'Doherty påpekte allerede i 1976, hvordan visningsformatet til ”den hvite kubens” var en del av en institusjon som nøytraliserte utstillingsrammene, og hvordan den dermed var en del av en større institusjonell diskurs som innebefattet bestemte ideer om kunst, kunstverk og kunstnerisk produksjon. Det er vanskelig å stadfeste nøyaktig når ”den hvite kubens” vokste frem, og

kuratorrollen/kuratering som et akademisk forskningsobjekt er derfor en nyetablert praksis. Det var ikke før midten/slutten av 90-tallet at bøkene som i dag står som de viktigste bidragene til utstillingshistorien ble skrevet. Dette gjelder blant annet *The Avant-Garde in Exhibition* av Bruce Altshuler fra 1994, *Thinking About Exhibitions* redigert av Reesa Greenberg, Bruce Ferguson og Sandy Nairne i 1996, *The Power of display* av Mary Anne Stanizewskij fra 1998 og *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations* av Lewis Kachur fra 2003.<sup>18</sup> Disse bøkene vektlegger hvordan utstillingen som form er knyttet til kunstverkenes innhold, og kan leses som en integrert del av resepsjonshistorien til verkene. Som en del av utstillingshistorien, er derfor det å se på kuratorrollen som akademisk forskningsobjekt, en nyetablert praksis.<sup>19</sup> Praksisen er i seg selv et resultat av at ideen om utstillingen som nøytral form har brutt sammen.

Gjennom denne oppgaven ønsker jeg også å gi et tilskudd til et av kunsthistoriens nye ”objekter”. Å skrive kunsthistorie om den kuraterte utstillingen er i seg selv en ny praksis. Reesa Greenberg skriver i introduksjonen til den innflytelsesrike boka *Thinking About Exhibitions* fra 1996:

Writing about exhibitions rather than the works of art within them can be seen as a crisis in criticism and its language. This tactic may either be a compensatory device, a politicized attempt to consider works of art interrelated rather than individual entities, or a textual response to changes in the artworld itself.<sup>20</sup>

Selv om Reesa Greenberg her snakket om utstillingshistorie på generelt grunnlag, mener jeg at hennes utsagn også er relevant for den kuraterte utstillingen fra 90-tallet. Jeg mener det er det siste poenget til Greenberg som motiverer oppgaver som denne; forandringer i kunstfeltet fordrer nye måter å skrive historie på. Å skrive kuratorhistorie kan altså, i likhet med utstillingshistorien ses på som en respons til et

---

hvilke ideer den knyttet til seg på hvilke tidspunkt. Men fra midten av 1900-tallet var dette visningsparadigmet utbredt i den vestlige verden, spesielt innen modernistiske visningsrom som gallerier og museer for moderne kunst.

<sup>18</sup> Bruce Altshuler: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, 1994 og Mary Anne Staniszewski :*The Power of Display*, 1998.

<sup>19</sup> Her må det bemerkes at mange av utstillingene som er omtalt i de nevnte bøkene er laget av kunstnere, og dermed ikke er så relevante for det forholdet at en annen figur, uten tilknytning til kunstnerrollen, fremstår som en del av et kunsthistorisk objekt.

<sup>20</sup> Greenberg, Ferguson og Nairne: ”Introduction”, i *Thinking About Exhibitions*, 1996, s.3

endret kunstfelt. Når kunst og kuratering blandes, inkluderes kuratering i det kunsthistoriske fagfeltet.

Til slutt vil jeg påpeke at det er en utfordring å ha som forskningsobjekter, utstillinger jeg selv ikke har opplevd i sin helhet. KBH Kunsthal og CDZ har hatt en omfattende aktivitet, som det ikke har vært mulig å oppleve i sin helhet. Men i mitt tilfelle vil jeg argumentere for at dette ikke er et problem. For det første fordi det foreligger et rikt dokumentasjonsmateriale fra disse utstillingene. Kildene mine har vært nettsider, intervjuer med kuratorene, og besøk i CDZ arkivet ved to anledninger. I tillegg har jeg hatt publisert materiale som kataloger, bøker, internettsider og annet materiale tilgjengelig. At begge prosjektene har hatt en interesse av at man skal kunne oppleve disse prosjektene uten å være fysisk tilstede, har vært til hjelp. For det andre var det ikke intendert fra kuratorens side at man skulle oppleve alle elementer ved disse prosjektene for at man skulle kunne danne seg et inntrykk av hva de handlet om. Til sist har ikke prosjektene et enkelt fokuspunkt til forskjell fra utstillinger slik de fremstilles innen tradisjonell museal praksis. I disse prosjektene organiseres ikke utstillingens ulike formater i hierarkier, der utstillingens fysiske rom er det primære, og annen informasjon sekundær. De ulike formatene (kataloger, CD'er, nettsiden og lydverk) likestilles som meningsproduserende i forhold til det fysiske utstillingsrommet, i noen tilfeller nedvurderes faktisk visningen til fordel for disse andre nevnte formatene. En slik destabilisering av *utstillingsrommet som fysisk sted*, gjør at prosjektene er tilgjengelige i flere formater –formater jeg har hatt tilgang på.<sup>21</sup>

## Tidligere teoretisering av kuratorrollen

Leting etter begreper som artikulerer en endret kuratorrolle, har preget teoretiseringen av kuratorens rolle siden de første utstillingsmakerne dukket opp i 60-og 70-årene. I boka *The Avantgarde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, refererer Bruce Altshuler til disse utstillingsmakerne som kreative kuratorer ( "the curator as

---

<sup>21</sup> Problematiseringen av CDZA baserer seg på to dagers deltagelse i en kuratert visning av arkivet i Bergen i 2006. Arkivet var kuratert av Rakett (Åse Løvgren og Carolin Tampere). I tillegg har jeg brukt tid i arkivet, slik det oppbevares på lager ved Kunsthøyskolen i Zürich (ZHdK). KBH Kunsthal ble dessverre avsluttet før jeg kjente til prosjektet, så min empiriske forskning av denne "kunsthallen" begrenser seg til observasjoner av merkene i gata der de stod, og omgivelsene rundt i København.

creator”), for å peke på en rolle som kreativt produserer mening i utstillingens form.<sup>22</sup> Andre begreper som kunstner-kurator, metaforfatter, metakunstner har dukket opp med jevne mellomrom siden begynnelsen på 70-tallet, da utstillingsmakeren dukket opp.

Da Harald Szeemann, en av de historiske rollemodellene for fremveksten av kuratorrollen som synlig og meningsproduserende, var kunstnerisk leder for Dokumenta 5 i 1972, raste kritikken mot ham. Kunstnerne Hans Haacke, Carl Andre, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra og Robert Smithson underskrev et brev som de sendte til Frankfurter Allgemeine Zeitung der de kritiserte rollen til Szeemann og der de ytret et krav om å få forbeholde seg retten til å ta sine egne avgjørelser over til sine egne verk.<sup>23</sup> Daniel Buren skrev teksten ”Exposition d’une exposition” som sitt bidrag i katalogen, der han kritiserer Szeemann for å presentere utstillingen som et verk, og slik overskygge det enkelte kunstverket.<sup>24</sup>

Hovedproblemstillingen ved fremveksten av en tydelig meningsbærende kuratorrolle var altså at denne ble betraktet som i konflikt med det kunstneriske forfatterskapet. Kuratorrollen til Szeemann rokket ved kunstneren som ”primærforfatter”. En slik kritikk har vedvart helt frem til vår tid. Ved å produsere mening gjennom utstillingens struktur, fremstod kuratoren som *metaforfatter*. *Auteur* begrepet ble i 1989, av sosiologene Michael Pollak og Nathalie Heinrich, hentet fra filmteori for å referere til en regissør med en tydelig kunstnerisk agenda. I den kjente artikkelen ”From Museum Curator to Exhibition Auteur” anvender de dette begrepet for å referere til en utstillingsprodusent som en slik metaforfatter.<sup>25</sup> Senere har begrepet ”kuratoren som forfatter” også dukket opp som alternativt begrep til å se på kuratoren som en slik overordnet meningsprodusent.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Bruce Altshuler: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Adams, Inc., Publishers, 1994, s. 236

<sup>23</sup> Claire Bishop: ”What is a Curator?” i IDEA arts+society #26 2007, s. 3

<http://www.idea.ro/revista/edition/archive/print.php?id=895> (oppsøkt 03.06.09)

<sup>24</sup> ”More and more, the subject of an exhibition tends not be the display of artworks, but the exhibition of the exhibition as a work of art. Here, the Documenta team, headed by Harald Szeemann, exhibits (artworks) and exposes itself (to critiques)” i Daniel Buren: ”Where are the artists? Exhibitions of an exhibition” Engelsk oversettelse av ”Exhibition d’une exhibition” i katalogen til Dokumenta 5, 1972. Engelsk oversettelse tatt fra e-flux utgaven av Jens Hoffmanns *The Next Dokumenta Should be Curated by an Artist* (2004) [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html)

<sup>25</sup> Heinrich og Pollak: ”From Museum Curator to Exhibition Auteur” i Greenberg m.fl (red): *Thinking About Exhibitions*, NY:Routledge, 1996, s. 231-250.

<sup>26</sup> Se for eksempel i ”A Certain Tendency of Curating” av Jens Hoffmann eller i ”Introduction” Paul O’Neill intervjuet av Annie Fletcher” i *Curating Subjects* red. av Paul O’Neill, 2007

Men problemet med en slik tilnærming er at man karakteriserer den nye kuratorrollen uavhengig av dens forhold til konteksten, til kunsten, institusjonen, ideen om kunstverket eller til betrakteren. Jeg mener derfor det kan være hensiktsmessig å innta et perspektiv som inkluderer en slik kontekst, for å belyse et viktig aspekt ved dagens kuratorrolle.

## **Teoretisk grunnlag for problematisering av kuratorrollen som *produsent***

Ved hjelp av Roland Barthes' *Litteraturens nullpunkt* og Walter Benjamins artikkel "The author as producer" vil jeg som nevnt artikulere det jeg mener er et viktig aspekt ved en eksperimentell, institusjonskritisk og kreativ kuratorrolle, slik vi ofte ser den utøvd innen internasjonal kuratorisk praksis i dag: det at kuratoren viser de kuratoriske strategiene som meningsfull form i utstillingen, og som lager rammer for produksjonen, distribusjonen og resepsjonen av kunst. Ved hjelp av "The Author as Producer" vil jeg se nærmere på hvordan en slik måte å arbeide på, knyttes til en overordnet idé om å utvide borgerlige ideer om kunst, verk, utstilling og kuratering ved å knytte sammen kunst og liv. En slik rolleforståelse har sitt utspring i praksisene til en rekke institusjonskritiske utstillingsmakere og kunstnere på 60-og 70-tallet, noe jeg vil redegjøre for i kapittel to.

### **Politisk potensial i form, Roland Barthes *Litteraturens Nullpunkt***

I Roland Barthes debutbok *Litteraturens nullpunkt*,<sup>27</sup> skriver han om *skriftens* eller *skrivemåten*s historie. Som et alternativ til *litteraturens historie* mener han at skriften (*écriture*) ikke er en uskyldig og nøytral gjengiver av virkeligheten, men at den alltid bærer med seg mening som ikke bare påvirker, men som også skaper virkeligheten i sitt eget bilde gjennom *form*.<sup>28</sup> *Formen* er det litterære formatet som forfatteren selv velger: romanen, diktet, ironien, en litterær bevegelse, et bestemt tonefall eller en

---

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Litteraturens nullpunkt*, oversatt til norsk fra *Le degré zéro de l'écriture* av Trond Berg Eriksen, Håkon Harket og Eivind Tjønnnesland, Oslo; Cappelens upopulære skrifter, 1996, s. 81. Første gang utgitt på fransk i 1953.

<sup>28</sup> Terence Hawkes: *Structuralism and Semiotics*, , NY:Routledge, 1977/2003, s. 86-87

språklig holdning.<sup>29</sup> Valget av form impliserer visse argumenter og verdier og utelukker samtidig andre former. Barthes hevder at det franske borgerskapet aktivt har formidlet hvordan den formale delen av skriften var transcendent, nøytral, universell og naturgitt, ideer som var sentrale for det borgerlige livssynet. Når moderne forfattere som Flaubert, Joyce, Elliot, Camus og Hemingway viser hvordan de borgerlige verdiene bare er én måte å representere verden på, gjennom eksperimentering med skriftens form, blir forfatterne tvunget til å være kritiske til de mange forandringene som har funnet sted i verden, og til litteraturens rolle i denne.

Barthes bidrag i *Litteraturens nullpunkt*, ligger i at litteraturens sosiale og moralske engasjement ligger i dens form. Den moderne litteraturens *écriture* kjemper derfor en kamp på to fronter: den er både et angrep på borgerskapets livssyn med dets tilhørende verdier om nøytralitet, objektivitet og formens naturgitthet, og en avmystifisering av den litterære institusjonen per se, samtidig som kampen er en kritikk og en oppløsning av de tegnene som til da hadde gjort den litterære teksten til litterær.<sup>30</sup> Litteraturens engasjement ligger på denne bakgrunnen ikke i en politisk holdning eller i et naivt engasjement, men i en stadig refleksjon over og kritikk av sine institusjonelle forutsetninger.<sup>31</sup>

På samme måte som den moderne litteraturen fra 1850-tallet og fremover kjemper en kamp på to fronter, mot avmystifisering av den litterære institusjonen og mot de tegnene som hadde gjort den litterære teksten til litterær, kan man si at kuratoren har kjempet en lignende kamp i løpet av 90-tallet. Avmystifisering og avsløring av de ideene som var integrert i ”den hvite kubens”,<sup>32</sup> med dens tilhørende ideer om individualisme og sosialitet, har vært viktig for kuratorrollens utvikling, sammen med en kritikk av de tegnene som kjennetegnet ”utstillingen som utstilling”. I denne oppgaven bruker jeg dermed begrepet ”utstilling” i utvidet forstand. Jeg anvender begrepet om ulike typer prosjekter som har som formål å mediere kunst for et publikum, ikke bare om objektbasert kunst som vises i bestemte fysiske visningsrom spesiallaget for ”kunst”.

---

<sup>29</sup> Meiner, Carsten (utvalg, oversettelse og innledning), *Roland Barthes – Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, s.10

<sup>30</sup> Ibid., s.13.

<sup>31</sup> Ibid., s.14.

<sup>32</sup> def hvite kube

## Walter Benjamin: kunst og liv smelter sammen i et utvidet kunstfelt

I likhet med Roland Barthes' *Litteraturens nullpunkt*, er det også forfatterens valg av form som er sentral for litteraturens rolle og effekt i Walter Benjamins foredrag "The author as producer" fra 1934. En forfatter må aktivt *produsere* situasjoner, i stedet for bare å hevde sine meninger, i følge Benjamin. Han beskriver en kunstnerrolle som del av en kulturell sfære der kunst og liv ikke er atskilte enheter, men deler av en større virkelighet. Som en marxistisk inspirert tenker, mente han at sosial og politisk endring var kunstens mål, en endring som bare kunne muliggjøres ved at kunstnerne engasjerer seg i produksjonsforhold og i produksjonens tekniske omstendigheter. Dette vil føre til at det konstruerte skillet mellom *forfatter* og *leser* vil opphøre, i følge ham.

Kunstneren skal altså ikke bare analysere økonomiske, politiske og ideologiske forhold, men også bidra aktivt til et større prosjekt som inkluderer politisk og sosial forandring. Politisk bevisste kulturprodusenter kan altså ikke bare tenke politikk i forhold til det ferdige kunstobjektet, men de må også tenke igjennom verkets produksjonsforhold og det tekniske apparatet de benytter. Dette er en marxistisk inspirert tanke – at sosial endring bare kan muliggjøres gjennom kunsten ved at kunstnerne engasjerer seg i produksjonsforhold og i produksjonens tekniske omstendigheter, og altså ikke bare i det ferdige kunstobjektet som sådan. Da kommersialiseringen er en del av vår tids produksjonsforhold, påvirker denne igjen kunsten. Dette er spesielt aktuelt i forhold til fremveksten av kuratorrollen, en rolle i nær dialog med globaliseringen og med markedet for samtidskunst.<sup>33</sup>

### Valg av eksempler

Valg av eksemplene KBH Kunsthall (KBH) og Curating Degree Zero (CDZ) er altså knyttet til at jeg ønsker å vise at man i dag ser eksempler på kuratorisk praksis som trenger andre tilnærmingsmåter enn gjennom begreper som "kunstner-kurator" eller "metaforfatter". Problemet med en tilnærming til *kuratoren* gjennom slike begrep, er

---

<sup>33</sup> Se for eksempel i Michale Brenson: "The Curator's Moment" *Art Journal* Vol. 57, nr. 4, 1998, s. 16-27, Terry Smith: "Contemporary Art and Contemporarity" s. 681-707 eller Bydler, Charlotte. *The Global Artworld Inc.: On the Globalisation of Contemporary Art*, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2004 om fremveksten av biennaler og store internasjonale samleutstillinger.



spesielt at den ikke sier noe om forholdet mellom kunst og kuratering, et forhold jeg mener er helt avgjørende for å forstå praksisen.

Jeg mener KBH og CDZ eksemplifiserer en kuratorrolle som heller bør forstås som en kulturell produsent der rollene til kunstner, institusjon, publikum og kurator blandes og inngår i et helhetlig prosjekt med et bestemt kritisk formål. Jeg har derfor sett bort i fra kuratorer som har bakgrunn som kunstnere, for å understreke at det nettopp er i kraft av rollen som kurator at man kan iscenesette slike forhold. Jeg har også sett bort fra kuratorer som er stjerner i allmenn offentlighet, ettersom disse kuratorene gis mye oppmerksomhet og fremstår som ”primærforfattere” eller individuelle kuratorsubjekter gjennom sin kjendisstatus.

Jeg mener det kan være interessant å ta utgangspunkt i de nevnte tekstene av Benjamin og Barthes fordi det med utgangspunkt i disse åpner opp for artikulasjon av kuratorrollen som produksjon av form med et bestemt formål; en aktiv transformasjon av sosiale, politiske og institusjonelle forhold.

Jeg vil peke på hvordan kuratorene Jacob Fabricius og Richter/Drabble tar som utgangspunkt at den kuratoriske formen ikke er nøytral, og at det ligger et politisk potensial i å påpeke kuratering som form. For Barthes ligger potensialet i det at man som forfatter/kurator reflekterer over litteraturens/utstillingens plass og aktualitet i samfunnet, og slik aktivt er med å produsere en annerledes virkelighet enn den borgerlige kulturen produserte. Med bakgrunn i Barthes, vil jeg peke på hvordan en ”institusjonell selvrefleksjon” kan ha et politisk potensial, i en dominant institusjonell praksis der kuratorrollen forsøkes nøytralisert.<sup>34</sup> Med ”institusjonell selvrefleksjon”, mener jeg at kuratorene iscenesetter selvrefleksive spørsmål som ”hva er en kurator? og ”hva er en institusjon?”, en strategi man kjenner igjen fra konseptkunstens selvrefleksive problematisering av kunstens grenser; ”hva er kunst?” og ”hva er en kunstner?”

---

<sup>34</sup> Om ikke annet er presisert, forholder jeg meg til et institusjonsbegrep i denne oppgaven hentet fra Dag Sveen: *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Han definerer institusjonen som: ”det som instituerer, det vil si styrer vår omgang med, og vår opplevelse av kunst. Det vil si både de teorier og forestillinger om kunst som til enhver tid er i omløp (kunstteori og kunsthistorie) og de konkrete institusjoner og situasjoner der disse forestillingene blir produsert og reproduisert, der de settes ut i live: kunstakademier og andre utdannelseinstitusjoner, museer, gallerier og kunsthistoriske institutter, og ikke minst: utstillinger med kunstkritikere og et kunstpublikum –Det vil si en kunstkritisk offentlighet.” Oslo: Pax forlag, 1995, s.9

I de to valgte eksemplene vil jeg vise hvordan tre kuratorer i to prosjekter, Dorothee Richter/Barnaby Drabble og Jacob Fabricius, uten kunstnerbakgrunn og uten å samarbeide direkte med en kunstner i utstillingsproduksjonen, ytrer seg kritisk. De lager helhetlige prosjekter der kunst og kuratering blandes på en slik måte at det er vanskelig å skille praksisene fra hverandre. I de kommende eksemplene vil jeg vise hvordan kuratorrollen likevel skiller seg fra kunstnerrollen på et viktig punkt: i det at kuratorrollen alltid må forholde seg til andres forfatterskap på et eller annet nivå.<sup>35</sup> Og jeg mener at det er nettopp relasjonen mellom de kunstneriske og de kuratoriske forfatterskapene som gjør kuratorrollen anvendelig for å utøve ulike former for kritikk. I KBH Kunsthal og CDZ forsøkes rammene for hva som er kunst, kuratering og institusjonell praksis å utvides.

Gjennom et par eksempler vil jeg vise hvordan kuratorer iscenesetter en slik institusjonskritikk, ved å hente opp kunstneriske strategier fra radikale praksiser gjennom 1900-tallet. Dette fører til at kunst og kuratering blandes og at posisjonene ”kunster” og ”kurator” som tidligere var knyttet til bestemte roller blandes. Praksisene iscenesetter ulike typer kritikk mot museets praksis: av kunstverket som autonomt og avgrenset objekt, av kunstneren som eneste forfatter av mening, av betrakteren som en individuell størrelse og av at historien kunne representeres som en enhetlig størrelse.

Denne kritikken ble utøvd med lignende strategier slik ulike konseptkunstnere, fluxuskunstnere og andre avantgardkunstnere hadde tatt i bruk tidligere. Men hva betyr det at kritiske kunstneriske strategier er overført til kuratorisk praksis? Jeg mener at det har mange interessante konsekvenser for kunstfeltet og den kunstneriske produksjonen. For det første eksemplifiserer det kuratorens status som selvstendig meningsprodusent. I stedet for å betrakte kuratorrollen som en konkurrerende meningsprodusent i konflikt med kunstverket og kunstneren, vil jeg gjennom eksemplene jeg har valgt ut peke på hvordan jeg mener at det er nyttigere å betrakte kuratorrollen som meningsprodusent i et utvidet felt. Kuratoren og kunstneren konkurrerer ikke om den samme meningsproduksjonen, men produserer mening på

---

<sup>35</sup> Her kan man innvende at kunstnere som bruker kuratorrollen som en del av sin kunstneriske praksis, den såkalte *kunstner-kuratoren* også kan stå overfor samme problemstilling. Et godt eksempel er kunstnerduoen Emgreen og Dragseths kuratering av den nordiske pavillionen i Venezia i 2009 ”The Collectors”. Men i denne oppgaven velger jeg å fokusere på kuratorer som ikke opererer med en rolleforståelse som knyttes til kunstnerrollen. Dette gjør jeg for å nettopp understreke at man ikke behøver en kunstnerisk bakgrunn/å se på seg selv som kunstner, for å ytre seg selvstendig gjennom de kuratoriske strategiene.

ulike nivå. Man kan selvfølgelig innvende at kuratoren i mange tilfeller er en del av en større kulturindustri som har fordeler av å kommunisere kuratoren som ”metakunstner”, og som gjør det i stor grad. Kuratorer som Hans Ulrich Obrist, Hou Hanrou, Jens Hoffman og Carolyn Christov Bakargiev kan gjennom sin biennalepraksis sies å ha en forfatterssubjektivitet som tidligere bare var kunstnere forunt. Men jeg vil hevde at en slik intensjon nødvendigvis ikke ligger i den kuratoriske rolleforståelsen. Jeg har fortsatt ikke hørt en kurator si at han/hun opplever kuratorrollen som en kunstnerrolle.

For det andre kan kritikk repeteres og fordobles i de kuratoriske rammene, og slik kan de kuratoriske og de kunstneriske strategiene smelte sammen i helhetlige prosjekter som tydeligere kan kommuniseres i et offentlig rom.

For det tredje eksemplifiserer kuratorene jeg har valgt ut en rolleforståelse der kunstnere ikke lenger behøver å være redde for å miste makten over hvilken kontekst som ”tres over” det ferdige verket deres. Prosjekter der kuratorene legger rammer for den kunstneriske produksjonen er avhengige av at kunstnere samarbeider, og slik har kunstnerne mulighet til å trekke seg dersom de finner kuratorens meningsproduksjon divergerende fra sin egen produksjon. Der *Art Workers Coalition* i 1969 gjennom direkte intervensjoner krevde rett og makt over kunstverkene sine etter de hadde forlatt kunstnerens studio, er ikke dette i like stor grad der kampen står i dag. Med et verksbegrep som i større grad er kontekstuellet betinget og avhengig av kunstneren som subjekt, bør kunstnere i dag kreve at de kuratoriske strategiene de skal være en del av klargjøres på forhånd. Da vil kunstneren faktisk i mindre grad enn tidligere være maktesløs overfor den kuratoriske makten. De kuratoriske praksisene jeg henviser til i denne oppgaven er i stor grad avhengig av kunstnerens samarbeid i tilblivelsesprosessen.

Men så kan man selvfølgelig spørre seg hva det betyr at kuratoren setter rammene for den kunstneriske produksjonen. Det betyr at kuratoren har mye makt. Og i et kunstfelt som internasjonalt i økende grad er en del av en voksende kulturindustri, er det helt klart problematiske forhold som er knyttet til den nye kuratorrollen. Som jeg vil vise er ikke dette nødvendigvis mindre problematisk, men det bærer med seg andre problemstillinger enn den at kunstneren mister makt over verkets kontekst i utstillingen. I en situasjon der kunstnerne og kuratoren samarbeider fra prosjektstart, som i KBH Kunsthall, er sannsynligheten for at kuratoren skal kunne produsere en kontekst som overkjører kunstnerens intensjon mindre. Prinsipielt står

kunstneren fri til å forlate prosjektet om han/henne ikke liker meningen som produseres i de kuratoriske strategiene. Kuratorer som arbeider med kunstnere, velger også som oftest kunstnere som i likhet med dem selv er interessert i medieringsstrategier. Forholdet mellom kuratoren og kunstneren er altså bygget på samarbeid.

Men samtidig er det viktig å påpeke hvordan samtidskunstfeltet gjennom denne industrien har fått et nytt og bredere publikum enn den modernistiske kunsten hadde i det borgerlige museet. Skulle man problematisere dette, måtte jeg ha foretatt en mer inngående undersøkelse av kuratoriske praksiser som kan sies å være en del av et slikt marked. Siden det er gjort så få undersøkelser av kuratorisk praksis generelt (både i Norge og Internasjonalt), valgte jeg heller å marginalisere et slikt perspektiv og heller fokusere på hva som karakteriserer kuratorrollen og hvorfor den har fått så stor betydning ikke bare i en allmenn offentlighet, men også innen kunstfeltet. Slik vil jeg med denne oppgaven forsøke å legge grunnlaget for en videre problematisering.

Eksempelene mine er derfor valgt ut med tanke på hvordan kuratorene i størst mulig grad var fri fra markedsmessige interesser (i den grad det er mulig), slik at hovedmotivasjonen til prosjektet var knyttet til deres kuratoriske interesser. Prosjekter som Museum in Progress i Wien,<sup>36</sup> det kvadratmeter store galleriet bak en glassdør i New York *The Wrong Gallery* (fra 2002-2005), av kunstnerne Maurizio Cattelan, Ali Subotnick and Massimiliano Gioni eller den fiktive biennalen *The 6th Caribbean Biennial* (1999) av Jens Hoffmann var også prosjekter som kunne eksemplifisert hvordan kunstneriske strategier var overført til kuratorisk praksis med et institusjonskritisk formål.<sup>37</sup> Men i disse prosjektene, som i mange andre, var kunstnere kuratorer eller direkte involvert som medkuratorer.

I Curating Degree Zero Archive (2003- ) anvendes *motarkivet* som kuratorisk strategi.<sup>38</sup> Ved å kuratere et arkiv med materiale produsert av andre kuratorer, som kurateres på ny for hver utstilling, iscenesettes produksjon av kuratorisk mening på tre ulike nivå. Jeg vil vise hvordan Drabbles og Richters gjennom overordnede kuratoriske strategier iscenesettelser videreføres i alle nivå i prosjektet. Nemlig

---

<sup>36</sup> For mer informasjon se <http://www.mip.at/en/index.html> (oppsøkt 01.11.09)

<sup>37</sup> *The 6th Caribbean Biennial* (1999) kuratert av Jens Hoffmann og Maurizio Cattelan, kilde: [http://www.frieze.com/issue/article/trouble\\_in\\_paradise/](http://www.frieze.com/issue/article/trouble_in_paradise/) (oppsøkt 01.11.09) og [http://fora.tv/2007/02/06/Understanding\\_Curatorial\\_Practice](http://fora.tv/2007/02/06/Understanding_Curatorial_Practice). Om *The Wrong Gallery* (2001-2005) kilde: [http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2005/wronggallery\\_15-12-05.htm](http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2005/wronggallery_15-12-05.htm) (oppsøkt 01.11.09)

<sup>38</sup> Curating Degree Zero Archive er en del av prosjektet Curating Degree Zero.

intensjonen om å tilgjengeliggjøre materiale og dokumentasjon om praksiser som ellers ikke ville vært tilgjengelig, og å utvide kuratorisk praksis med tanke på å forandre sosiale og politiske forhold gjennom kuratorisk selvrefleksjon. Et ekstremt eksempel på hvordan kuratorisk selvrefleksjon anvendes som kritisk strategi. I et felt der kunst og kuratering blandes, er CDZA et prosjekt som utfordrer gjeldene ideene om hva kunst, kunstner og kuratering er.

Ved å lage et *motarkiv*, et arkiv som bryter med vitenskapelig praksis til hvordan arkiv samles, organiseres og brukes, viser de hvordan kunst som helhetlig prosjekt kan virke på en måte som utfordrer de gjeldende ideene for kunnskapsproduksjon og kunstnerisk produksjon. Det er jo også slik at prosjektet ofte inkluderer kunstnere da arkivet ble vist frem, enten til å kuratere, organisere, diskutere eller problematisere arkivet og dets innhold. Slik kan man si at kunstneren egentlig ikke er fraværende, men faktisk tydeligere til stede som subjekt enn han/hun hadde vært om utstillingen hadde inkludert objektbaserte kunstverk.

Et annet viktig aspekt ved kuratering etter 90-tallet, som CDZ prosjektet peker på, er hvordan kuratoren i mange tilfeller deltar sammen med kunstneren i å *peke ut* nye forhold som kunst. Når Hans Ulrich Obrist under Venezia Biennalen kuraterte *Utopia Station* (2003) sammen med Rikrit Tiravanija og Molly Nesbit, inviterte de et stort antall kunstnere til å lage plakater og annet inventar til "utstillingsrommet" med utgangspunkt i utstillingens tema: hva var en utopi og hva var en stasjon? Utstillingen var produksjon av et rom der debatter, diskusjoner og performancer fant sted under biennalen. Tilsvarende inviterte Maria Lind også ulike kunstnere til å problematisere og kritisere driften av Kunstverein Munchen fra 2001-2004. Lind etablerte et program hun kalte *Sputnik*, der hun knyttet til seg ulike eksterne kunstnere som på ulike måter skulle respondere, kritisere og problematisere kunstforeningens drift. Ved et tilfelle ble kunstforeningens møbler i lobbyen redesignet, og ved et annet ble Linds arbeidspult flyttet ut i galleriet som kunstnerens "verk". *Utopia Station* og Maria Linds *Sputnik* program eksemplifiserer slik hvordan kunstnere og kuratorer i samarbeid utvider ideen om hva kunst er og kan være. Kuratoren setter slik agendaen for den kunstneriske produksjonen, noe det andre eksempelet i oppgaven min KBH Kunsthal også er et eksempel på.

KBH Kunsthal er et eksempel på hvordan kuratorrollen anvendes til å iscenesette institusjonskritikk. Med målsetning om å delta i en debatt om dansk institusjonsliv, initierte, produserte og formidlet kurator Jacob Fabricius en alternativ

”kunsthall” i København. Ved å velge en reklamemonter som var plassert i sentrum av Københavns handlestrøk som sted for kunsthallen, og ved å utnytte monterens meningsbærende relasjon til dens tidligere funksjon, beliggenhet og omgivelser, viser Fabricius hvordan kuratoren i likhet ulike kunstneriske praksiser kan arbeide stedsspesifikt. De kuratoriske strategiene han tok i bruk minnet om kunstneriske strategier som for eksempel fluxuskunstner Robert Fillious *Galerie Légitime* (1962/63), Daniel Burens intervensjon ved Salon de la Jeune Peinture i Paris i 1967 (der han hevdet at han ikke stilte ut eller ikke langde kunst) og Adrian Pipers gateperformancer, som for eksempel *Catalysis IV* (1970-71). Ved å iscenesette alternative prosjekter og ved å utvide begrepet hva kunst og hva en utstilling var, minnet Fabricius’ strategier om de nevnte praksisene. Men spørsmålet er da om Fabricius dermed var en kunstner, eller om han kunne regnes som kurator. Jeg mener at Fabricius heller utøver en kuratorrolle som med hjelp av kunstneriske strategier han selv henter frem, repeterer og viderefører interessene til kunstnerne som er med i prosjektet på et metanivå. Slik utvides ”rommet” som en utstilling kan produsere mening i. Men kritikken som utøves i det enkelte verk, repeteres også i de overordnede strategiene til Fabricius. Slik fordobles kritikken som utøves, i tillegg til at prosjektets form og innhold smelter sammen for betrakteren. En slik sammensmeltning letter kommunikasjonen med samfunnet, og gjør potensielt prosjektet mer effektivt. Jeg mener at disse prosjektene, Curating Degree Zero Archive og KBH Kunsthall eksemplifiserer hvordan kuratorisk praksis i dag er en del av et utvidet kunstfelt der kunst og kuratering blandes.

Men man kan hevde at kunsten får en *nytteverdi* i en slik praksis, ettersom det er kuratoren som initierer prosjektet, og holder regien på prosjektet med formål om å oppnå et bestemt resultat. Til forskjell fra radikale historiske avantgardekunstnere som kuratoren henter strategier fra, må kuratoren forholde seg til andre forfatterskap (kunstnerens). På samme måte som radikale kunstpraksiser som intervenerte i samfunnets brukte kunsten til å forandre samfunnet, bruker kuratoren kunstnerne til det samme. Selv om man kan tillegge de enkelte utstillingene verdi som bidrag til helheten, er det i KBH Kunsthall vanskelig å skille kuratorens verk fra kunstnerens verk i det endelige resultatet. Dette fordi kunstnerne arbeidet frem verkene sine i nær relasjon til de overordnede kuratoriske strategiene. Kunstner og kurator står med andre ord på samme side i ønsket å nå et felles mål: å kritisere den gjeldende museale praksis.

Oppgavens hovedtese er dermed at kuratorrollen som springer frem på 90-tallet generelt er ny. Dette springer ut av markedsmessige, kunstneriske og institusjonelle forhold jeg vil redegjøre for først i neste kapittel. Selv om man kan finne eksempler på både kunstnere og utstillingsmakere som brukte både lignende kuratoriske strategier og som arbeidet ut ifra en lignende utvidet rolleforståelse tidligere, både med hensyn til utstillingsformater og arbeidsoppgaver, så fikk rollen en annen betydning og utbredelse i kunstfeltet på 90-tallet og har hatt det siden. Profesjonalisering av rollen med fremveksten av profesjonsprogram for kuratering på 90-tallet og kuratorens endrede posisjon og synlighet i kunstfeltet, hadde sammen med fremveksten av et stort antall biennaler, samtidskunstmuseer og kunstmesser betydning i denne sammenhengen.

Men enda viktigere for denne oppgaven, er hvordan kuratoren på grunn av de nevnte endringene har fått mulighet til å iscenesette diskurser/debatter som var egenmotiverte, til forskjell fra praksisene til utstillingsmakerne som i hovedsak var motivert av kunstverkene de stilte ut. Når da også kunst og kuratering ble en del av et utvidet felt der kunst og kuratering var blandet, og i og med kuratorens nyervervede posisjon og oppmerksomhet som meningsprodusent, fikk kuratoren en ny posisjon i kunstfeltet med tilhørende annen type makt enn tidligere. Denne makten, sammen med de ovennevnte forholdene, har ført til at man som kurator i dag kan iscenesette forhold nettopp i kraft av rollen som *kurator*. Og hvordan disse forholdene kan leses som en forlengelse av institusjonskritisk kunst, vil jeg redegjøre for i det neste kapitlet, før jeg nærmere går inn på hva dette betyr gjennom de to eksemplene mine.

## Kontekst for endringen i kuratorrollen på 90-tallet

Dette kapitelet vil først redegjøre for hvordan den nye kuratorrollen kan leses som et resultat av endrede samfunnsforhold. Globalisering og ny kommunikasjon fordret en kuratorrolle som kunne iscenesette et endrer virkelighetsbildet. Kuratorrollen inngikk i en kulturindustri som krevde nye egenskaper hos kuratoren. Globalisering, ny teknologi og et tilsvarende endret kunstfelt med nye typer institusjoner og et endret verksbegrep var viktig i denne sammenhengen. Deretter vil jeg ta utgangspunkt i Hans Beltings *Art History after Modernism* (2003) for å gi en redegjørelse av hvordan museal praksis, både innen de historiske museene og innen museene for moderne kunst har båret med seg ideer om kunst, kunstverk, kunstnerisk produksjon og betrakterskap fra den gang de offentlige museene ble etablert.<sup>39</sup> Dette vil jeg gjøre fordi jeg mener fremveksten av kuratorrollen på 90-tallet er knyttet til en kritikk av nettopp en slik praksis.

### Marked, profesjonalisering og globalisering

Forskjellige sosiale, politiske, institusjonelle og kunstneriske forandringer på 90-tallet skulle fordret en ekspansjon av en kuratorisk rolleforståelse som var bevisst sin egen deltagelse i en meningsbærende diskurs. For det første skapte det økte antallet biennaler, museer, kunstmesser og institusjoner på 90-tallet nye og flere arenaer for kuratoren å arbeide på. Parallelt vokste også kuratering frem som egen fagprofesjon gjennom de mange kuratorprogrammene som ble etablert på denne tiden.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Hans Belting: *Art History After Modernism*, 2003. Selv om ”det borgerlige museet” langt fra kan referere til en enhetlig praksis, kan man si at museal praksis i vestlig verden, har båret med seg ideer om kunst og formidling som ble etablert da de første offentlige museene for kunst vokste frem i nær relasjon til fremveksten av den moderne nasjonalstaten. Fra nå bruker jeg derfor begrepet ”det borgerlige museet”, for å referere til en museal praksis som bærer med seg til de nevnte ideene om kunst og formidling av denne fra det borgerlige samfunnet som etablerte seg fra 1700-tallet og fremover. Dette gjøres for å artikulere de ideene som i størst grad ble kritisert av institusjonskritiske kunstnere og senere som jeg vil vise: kuratorer overgangen 90-2000-tallet.

<sup>40</sup> Blant de viktigste programmene som ble etablert på 90-tallet var: Center for Curatorial Studies at Bard College USA (1990), Royal College of Art UK (1992), Goldsmiths College UK (1994), De Appel (1994) Nederland og Apex Art US (1994) som blant de viktigste etablert tidlig på 90-tallet. Siden har et stort antall program blitt etablert, og kuratering som en formproduserende rolle har dermed blitt institusjonalisert som en egen fagdisiplin.

Denne praksisen har fortsatt helt frem til vår tid internasjonalt. I Norge har man akkurat sett begynnelsen på en slik praksis, med Per Gunnar Tverbakks selvreflekterende prosjekt: Rom for



Da Michael Brenson skrev rapporten ”The Curator’s Moment”,<sup>41</sup> etter et seminar som problematiserte utviklingen av internasjonale kunstutstillinger i 1997, visste han nok ikke hvor treffende rapportens tittel skulle vise seg å være i årene etterpå. 90-tallet var startpunktet for et endret betrakterperspektiv, fra det enkelte verk og den enkelte kunstner over til utstillingen som helhet. Med dette dreiet også fokus over fra kunstneren som meningsprodusent til kuratoren som meningsprodusent. Denne utviklingen toppet seg med Venezia biennalen i 2003: *Dreams and Conflicts: The dictatorship of the Viewer*, der hovedkurator Francesco Bonami i stedet for å velge kunstverk og kunstnere valgte ti kuratorer, som skulle lage hver sin utstilling i utstillingen.<sup>42</sup> Med fremveksten av antallet nye biennaler og spektakulære museer for samtidskunst, endret utstillingens rolle og publikums forventninger til utstillingen seg, og dermed også kuratorens mulighet og makt til å ytre seg gjennom de kuratoriske strategiene.

I løpet av 90-tallet vokste også samtidskunstfeltet fra en liten og spesialisert praksis, til en praksis som var en del av en større opplevelsesøkonomi.<sup>43</sup> Utstillingen var ikke lenger et forsøk på å vise frem en kunsthistorisk kanon, eller på å vise verk som hadde kommet gjennom historiens nåløye, men fremstod som en opplevelsesbasert presentasjon av samtidskunstens her-og-nå. Hans Belting beskriver endringen slik den fremstod i museet på denne måten:

People used to visit the museum to see something their grandparents had seen on the same spot; today, people visit the museum to see what they have never seen before. [...] The museum, as a site for our imagination, has replaced the temple-like site of education it once embodied.<sup>44</sup>

Flere nye opplevelsesbaserte megamuseer for samtidskunst vokste frem, for eksempel Tate Modern i 1995-2000, Guggenheim Bilbao i 1991-1997 og Guggenheim Berlin i 1997, i tillegg til et stort antall mindre institusjoner rundt om i Europa. Men kanskje enda viktigere var det store antallet nye biennaler og nye kunstmesser som dukket opp i løpet av 90-tallet. Fra de få biennialene som til da hadde eksistert, – Venezia (1895),

---

innblanding, kunstnerduoen Raketts invitasjon av Curating Degree Zero Archive i Bergen 2007, seminaret ” *The Role of the Curator – Master or Servant?* Kunsthøyskolen i Oslo (Kunstakademiet) desember 2008 og boken *Kurator?* (2009) av kunstnerne Thale Fostervold og Tanja Thorjussen.

<sup>41</sup> Michael Brenson: ”The Curator’s Moment” i *Art Journal* Vol 57, nr. 4 (1998) Seminaret ble holdt på Rockefeller Foundations studiesenter i Italia.

<sup>42</sup> <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/txt/e-concept.htm> (oppsøkt 01.11.09)

<sup>43</sup> Hal Foster m.fl: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 2004, s. 656

<sup>44</sup> Hans Belting: *Arthistory after Modernism*, s. 99

Carnegie International (1897), Whitney Biennial (1932), Sao Paulo (1951), Documenta (1955), Sidney (1973), Istanbul (1973) og Havanna (1984) – vokste et stort antall nye biennaler frem – Lyon (1991), Dakar (1992), Taipei (1992), Sharjah (1993), Gwangju (1995), Manifesta (1996), Mercosul (1997), Liverpool (1999) og mange flere.<sup>45</sup> Denne utviklingen har fortsatt helt frem til i dag, hvor vi har over hundre forskjellige biennaler. Fenomenet med å produsere store internasjonale samleutstillingen i relativt perifere områder i verden, med det tilhørende lokale og internasjonale publikummet, refereres til som ”biennalekulturen”.

Denne veksten skapte et behov for spesialiserte utstillingsprodusenter som kunne ivareta interessene til både publikum og de kommersielle aktørene som var involvert. Rolleforståelsen til frilanskuratoren, slik den utviklet seg innen de store internasjonale samleutstillingene, svarte godt til dette behovet. Ettersom kuratorens arbeidsoppgaver var utvidet til også å ha ansvar for å innbefatte sponsorarbeid, økonomi, politisk arbeid, forhandlinger med kunstnere, kunnskap om produksjon av utstillingsdesign og ivaretagelse av publikums interesser. m.m.<sup>46</sup> Slik var det én person som hadde ansvaret for hele prosessen, og som således kunne ivareta de ulike aktørenes interesser. Men en spesialisert kurator ville også kunne promotere utstillingen ut mot samfunnet gjennom sin inngående kjennskap til hvordan samfunnet fungerer både økonomisk, politisk og sosialt, og slik rettferdiggjøre bruk av økonomiske midler.

Dette var spesielt aktuelt i tilknytning til biennialene, som ofte var basert på lokale midler fra både næringsliv og lokale styresett. Kuratoren kunne lage unike utstillinger som skilte seg ut i et konkurrerende marked for samtidskunst, med utgangspunkt i kuratorens særegne interesser, kompetanse og etterhvert personlige kjennetegn. Hans Ulrich Obrist og Jens Hoffmann var to kuratorer som på ulik måte representerte en slik praksis. Obrists kanon av eksperimentelle utstillinger på 90-tallet gjorde ham til en ettertraktet ”biennalekurator”. I dag har han kuratert en mengde slike store samleutstillinger som *Utopia Station* fra 2003 og Tirana Biennalen samme år, Lyon (2007), Moskva (2007) blant mange flere.

---

<sup>45</sup> Kilde: <http://universes-in-universe.de/car/english.htm> (opp søkt 01.11.09), og hjemmesidene til biennialene.

<sup>46</sup> Michael Brenson: ”The Curators’s Moment”, Art Journal Vol.57, nr.4 (vinter 1998) s. 17, ”[...]Large international contemporary art exhibitions are helping to expand the roles and the responsibilities if the curator”

Jens Hoffmann begynte noen år senere, med ble rask kjent som en kurator med sin egen kuratoriske forfatterstemme, gjennom utstillinger som *The 6th Caribbean Biennial* (1999), *Surprise Surprise* (2004), *Me myself and I* (2006), og *For Sale* (2007). I disse utstillingene undersøkte han potensialet i de kuratoriske strategiene, gjennom å produsere tydelige kuratoriske modeller.<sup>47</sup> Ved å ansette slike kuratorer kunne man som institusjon bli synligere i en et større globalt kunstfelt.<sup>48</sup> Praksisen til noen av de mest kjente globale kuratorene har i dag inngått i et marked der de er attraktive nettopp på grunn av sin egen spesifikke måte å ytre seg på gjennom de kuratoriske strategiene. I tillegg til Obrist og Hoffmann vil jeg også nevne Hou Hanrou, Charles Esche, Nicholas Bourriaud, Maria Lind, Okwui Enwezor som gode eksempler på kuratorer som er kjente for sin spesifikke måte å ytre seg på.

En kurator med stram regi over alle delene av produksjonsprosessen, krevde en spesialkompetanse som den første generasjonen frilanskuratorer som vokste frem på 90-tallet lærte seg på egen hånd. Fremveksten av de mange profesjonsprogrammer på 90-tallet, kan leses som en respons på et endret behov i markedet for denne typen kompetanse.

## **Kuratorisk praksis som institusjonalisert kritikk**

Et paradoks ved kuratorens rolle er at den både befinner seg i sentrum av et globalt kunstfelt som har gitt rollen den oppmerksomheten og makten den har i dag, og at den samtidig henter sin identitet fra markedskritiske praksiser fra historien. Fra å hente sin rolleforståelse fra utstillingsmakere og kunstnere som stod i opposisjon til en ”offisiell” praksis på 60- og 70-tallet, har kuratorrollen fra 90-tallet og frem til i dag i større og større grad inntatt en offentlige sfære. Dette har ført til at kuratorer som Jens Hoffmann, Hans Ulrich Obrist, Hou Hanrou, Nicholas Bourriaud, Okwui Ewezor og

---

<sup>47</sup> Begrepene ”kuratoriske strategier” og ”kuratoriske modeller” er to begreper som har dukket opp parallelt med fremveksten av det jeg refererer til som den nye kuratorrollen. Disse begrepene peker på hvordan kuratoren planlegger sin *fremgangsmåte*, med den hensikt å nå bestemte mål. I utstillingen *For Sale*, laget Hoffmann en utstilling der de enkelte kunstverkene bare var til salgs som del av utstillingen. Hans kuratoriske strategi var dermed å få galleriet og kunstnerne til å akseptere en slik rammebetingelse. Hoffmann ønsket å ”teste” om kuratoren ble sett på som en kunstnerisk forfatter av markedet. Den kuratoriske modellen i dette prosjektet kan sies å være det samlede antallet kuratoriske strategier som ble anvendt.

<sup>48</sup> I artikkelen ”The Co-Dependent Curator” peker kunstner og kurator Paul O’Neill på hvordan han mente at årsaken til at mange av den første gruppen frilanskuratorer ble ansatt som direktører ved mindre institusjoner rundt i Europa, var at disse institusjonene hadde skjont fordelene av å ha ”a strong and identifiable curatorial voices”, som kunne strekke seg utover deres lokale kontekst. Publisert i *Art Monthly* nr. 291, 2005, s.8.

Jan Hoet blant flere har blitt stjerner i en kunstfelt som står i nær relasjon til et kunstmarked som legger forutsetninger for hele praksisen. I dag er det dermed slik at man betrakter kuratorrollen som del av et kunstfelt der kritikken er institusjonalisert, fordi den utspilles av de aktørene som selv utgjør feltet.<sup>49</sup>

Etableringen av de mange kuratorkursene på 90-tallet, kan som nevnt leses på den ene siden som et svar på et behov for profesjonaliserte aktører i et kunstfelt der distribusjon og produksjon inngår i et komplekst neoliberalistisk samfunn med publikum i sentrum for et opplevelsesbasert kunstsyn. Men på den andre siden, kan kuratorkursene ses på som en ”institusjonalisering av institusjonskritikk”. Ved at dagens kuratorer hente strategier fra institusjonskritiske kunstnere og utstillingmakere spesielt fra 60-tallets motkulturelle bevegelser, og ved at slike strategier læres bort ved ulike kuratorkurs, kan man si at ”institusjonskritikken er institusjonalisert”.

En slik påstand kan man finne belegg for hos ulike teoretikere som har problematisert ”institusjonskritikk” generelt. Simon Sheikh mener man kan spore en utvikling i tre faser i institusjonskritikken fra 60-tallet og frem til i dag, der Sheikh argumenterer for at de tre fasene kjennetegnes av en dreining i kritikkens utsigelsesposisjon: fra å være utøvd av kunstnere på utsiden av institusjonen slik den var på 60 og 70-tallet, utøves den i tredje fase fra innsiden av, av kuratorer, museumsdirektører og kunstnere.<sup>50</sup> Kunstner Andrea Fraser, som regnes som en av de fremste representantene for institusjonskritisk kunst på 90-tallet, mener også at institusjonskritikken er internalisert i vår tid. I artikkelen ”From the Critique of Institutions to an Institution of Critique” argumenterer hun, i likhet med Peter Bürger i *Om Avantgarden*, for at kunstinstitusjonen er sosialt definert: altså at noe er kunst dersom medlemmene i kunstfeltet oppfatter det som relevant for kunstfeltet.<sup>51</sup> Slik er det aktørene selv som definerer institusjonen, og institusjonskritikken er slik institusjonalisert. Kunstinstitusjonens ”utside” og ”innside” er dermed ikke lenger så klar som den var på 60 og 70-tallet, da den hovedsakelig var knyttet til museene og galleriene som fysiske rom.

Problemet med de nevnte perspektivene på institusjonskritikk, er at de ikke knytter seg til praksiser lenger tilbake enn 60-tallet. Hvis man legger en sosial

---

<sup>49</sup> Se for eksempel Simon Sheikh: ”Notes on Institutional Critique” Kilde: <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en#redir> (oppsøkt 01.11.09) eller Andrea Fraser: ”From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, Artforum, 2005, s. 278-283.

<sup>50</sup> Simon Sheikh: ”Notes on Institutional Critique”, 2006.

<sup>51</sup> Fraser, 2005 og Peter Bürger: *Om Avantgarden*, oversatt av Eivind Tjønneland, Oslo: Cappelen upopulære skrifter, 1998.

definisjon til grunn for institusjonen, som for eksempel Fraser eller som Bürger selv gjør, kan man si at ved at kuratorer utøver institusjonskritikk –av en institusjon de selv er en del av –så er institusjonskritikken selvrefleksiv. I følge Peter Bürger var det den historiske avantgarden som muliggjorde fremveksten av en institusjon som kunne ha et kritisk blikk på sin egen praksis.<sup>52</sup> Han mente de ulike avantgardepraksisene kritiserte mangelen på et skille mellom institusjonen og dens innhold (kunsten) på en måte som den borgerlige kunstinstitusjonen ikke gjorde i noen grad. Først når kunstverk og institusjon ble betraktet som atskilte, med hver sin respektive historie, kunne man se at den institusjonelle praksisen ikke bare produserer innhold, men også mening i sin form - en form som selv hadde sin egen historie. Det borgerlige museets praksis lukket slik muligheten for selvkritikk, ved å sammensmelte form og innhold. Bürger skriver:

Jeg mener det er nødvendig å skille mellom kunstens institusjonelle status i det borgerlige samfunnet (at kunsten er hevet over livspraksis) og den gehalt som er realisert i kunstverket. [...] Først gjennom dette skillet, kan en komme på sporet av den epoken der kunstens selvkritikk blir mulig. Først ved hjelp av denne distinksjonen, kan spørsmålet om de historiske mulighetsbetingelsene for kunstens selvkritikk bevares.<sup>53</sup>

Med utgangspunkt i Bürgers utsagn, vil jeg derfor hevde at de tidlige avantgarde kunstneriske praksisene, har lagt premissene for fremveksten av institusjonelle praksiser som utøver selvkritikk/selvrefleksjon. Slik mener jeg det kan være relevant å trekke på arven fra institusjonskritiske praksiser lenger tilbake i historien enn fra 60-tallet. Selv om jeg ikke direkte omtaler praksiser fra før 60-tallet, ligger disse som en premiss for en rolle som utøver institusjonskritikk gjennom selvrefleksjon. Jeg unngår derfor i denne oppgaven å referere til ”institusjonskritisk kunst”, men omtaler heller praksiser som utøver ulike typer institusjonskritikk. Mine to eksempler hører inn under en slik praksis, som henter strategier fra radikale kunstneriske praksiser som anvender selvrefleksjon som kritisk metode.

## **Det borgerlige museets praksis som objekt for kritikk**

---

<sup>52</sup> Bürger, 1998, s. 43. Bürger forstår ”den historiske avantgarden” hovedsakelig som dadaismen og den tidlige surrealismen, Bürger, 1998, s. 55 Av plasshensyn går jeg ikke inn på ulike definisjoner og forståelser av avantgarde praksis, utover å kommentere at man i dag sjelden opererer med et så smalt begrep for avantgarde kunst.

<sup>53</sup> Bürger, 1998, s. 43.

Praksisen til museet, slik den hadde etablert seg på midten av 1700-tallet er sentral for hvordan kuratorrollen har vokst frem som kritisk praksis. Hovedsakelig fordi man kan lese kuratorrollen som en praksis med røtter og identitet forankret i 60-tallets motkulturelle institusjonskritiske praksiser som kritiserte en museal praksis som hadde røtter tilbake til opplysningstiden. De kunstneriske praksisene fra denne perioden som forbindes med institusjonskritikk, pekte på hvordan en institusjon som ga uttrykk for at den var nøytral, transcendent og universell i bunn og grunn ikke var det.<sup>54</sup> Etter at ”studio estetikken”, som var en videreføring av de idéene det borgerlige museets var etablert på, vokste frem som det mest populære visningsrommet for kunst i den vestlige verden etter andre verdenskrig, har kuratorrollen blant annet utspilt sin kritikk mot en borgerlig institusjon som nøytraliserer sin egen tilstedeværelse og betydning for betrakterens meningsproduksjon i møte med verket.<sup>55</sup>

Det offentlige museet på 1900-tallet, med røtter tilbake til opplysningstiden, var kjennetegnet av en praksis med et bestemt kunst- og historiesyn. Dette kom til uttrykk på flere måter. For det første gjennom hvordan institusjonene fremstilte kunstverket som uavhengig av både tid og sted. En opphegning som bestod av hvite vegger, stor avstand mellom hvert verk og lys ovenfra, skapte en sakral, tid- og stedsløs atmosfære som gav kunsten og rommet den var vist i preg av å være løsrevet fra samfunnet forøvrig. Dette gav kunstverket en autonom status som estetisk objekt. De fleste forsøk på å definere kunst har sitt utgangspunkt i forholdet mellom kunstner, verk, mottager og den konteksten kommunikasjonen dem i mellom finner sted innenfor.<sup>56</sup> Det borgerlige museet underkjente i denne sammenhengen det siste forholdet; kunstens kontekst som meningsbærende, og dermed som en aktiv del av kunstverket. Gjennom å konstruere ”verket” som estetisk og autonomt objekt, og tillegge det en funksjon som kontemplativt estetisk objekt for betrakteren, nøytraliserte det borgerlige museet sin egen fysiske og diskursive kontekst. Å anse utstillingen som meningsbærende form var dermed vanskeliggjort i en institusjon som fremstilte seg selv som en nøytral aktør.

---

<sup>54</sup> Foster, 2004, s. 42.

<sup>55</sup> Her vil jeg påpeke at jeg ikke ønsker å antyde at *fremveksten* av den hvite kube var motivert av å videreføre den borgerlige institusjonen. Når for eksempel Stedelijk Museum på slutten av 30-tallet malte veggene hvite, ble det sett på som en radikal handling, som brøt med den borgerlige institusjonen slik den hadde operert frem til da. For mer om dette se ”The Return of the White Cube” av Igor Zabel i *MJ – Manifesta Journal*, 2008, s. 19.

<sup>56</sup> Kjersti Bale: *Estetikk. En innføring*, Oslo: Pax Forlag, 2009, s.19.

Kunstverket ble også brukt som representasjon for museets egen fortelling av en enhetlig historisk utvikling.<sup>57</sup> Kunsthistorie som fag ble brukt til å stabilisere denne fortellingen, og kunstverk som eksempler på et samfunns tilsynelatende objektivt fortalte historie.<sup>58</sup> Når man på 70- og 90-tallet snakket om et museum i krise, var det når en slik helhetlig narrasjon ble truet som offisiell kultur. Hans Belting sier det på denne måten i *Art history after Modernism* fra 1995:

The institutional crisis of the museum mirrors a new crisis of the public consensus as to its forum. Looking back today over the history of the museum, we see the enthusiasm of a bourgeois elite, composed of art collectors and curators, to celebrate a common ideal of art and ownership. The same elite wanted to be represented by a singular idea of art and art history and therefore favoured the museum as a site of collective identity and a stage for performing common history.<sup>59</sup>

At det borgerlige museet forsøkte å representere et helhetlig kunstnerisk og kunsthistorisk narrativ gjennom sin praksis, gjorde at verkene som ble tatt innenfor museets vegger ble kanonisert som enkeltbrikker i et større helhetlig narrativ. Verk som ikke passet inn i et slik narrativ, ble ikke inkludert i samlingen til museet.

På 90-tallet var det mange kunstnere og kuratorer som ønsket å ”avsløre” en slik ideologisk utstillingspraksis. Spesielt ved å peke på hvordan museets samling ble kuratert av museets kuratorer på bestemte måter. Gjennom å peke på hvordan valg av verk og deres plassering i utstillingsrommet produserte mening, produserte ulike kunstnere ”stedsspesifikke verk” gjennom organisering, utvalg og plassering av museets samling.<sup>60</sup> Fred Wilsons utstilling *Mining the Museum* fra 1991 ved Maryland Historical Society in Baltimore i USA kan brukes som eksempel på en slik praksis. Wilson brukte i denne utstillingen sammenstilling av forskjellige typer objekter som metode for å gjenskrive og diskutere historien. Museet representerte en institusjon som var etablert under historiske forhold der den afrikansk-amerikanske befolkningen og urbefolkningen i USA ble betraktet veldig annerledes enn den ble i 1992. Om sin motivasjon for å lage utstillingen sa Wilson: ”I’m just pointing out that, in an environment that supposedly has *the* history of Maryland, it’s possible that there’s another history that’s not being talked about”.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Belting, 2003, s. 105.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Belting, 2003, s.107.

<sup>60</sup> I Martha Buskirk: *The Contingent Object of Contemporary Art*, London: MIT press, 2003, s.178.

<sup>61</sup> Op.cit. s.164.

Et annet eksempel var utstillingen *Viewing Matters : Upstairs*, kuratert av Hans Haacke ved Museum Boijmans Van Beuningen i 1996. Haacke installerte verkene fra museets samling etter det samme mønsteret som de var lagret i i museets magasiner. Beskyldt av personalet ved museet for ”disrespectfulness”,<sup>62</sup> var Haacke interessert i å avsløre hvordan museets praksis var basert på en bestemt museal ideologi, og hvordan museets utstillinger støttet opp under denne. ”I meant to demonstrate that every presentation of works from the collection is inevitably a highly selective choice, driven by an ideologically inflected agenda – as was mine”, uttalte han.<sup>63</sup> Ved å bryte med museets sedvanlige praksis i å bruke kunsthistorien som ramme for utvelgelse og visning av verkene, og ved å innføre museets skjulte praksis for oppbevaring som kuratorisk modell, viste Haacke hvordan en utstilling alltid er meningsbærende i sin form, og hvordan man som utstillingsprodusent kan produsere en slik form.

Hans Belting peker på hvordan museets funksjon innenfor nasjonalstatene var årsaken til at historien ble representert som én kanon. Han skriver:

[...] it seems reasonable to review once more the museum as the traditional site for contemplating history, at least in the bourgeois age. If history counts for anything, it is shared history in which society seeks identity. [...] Museums were firmly integrated in the modern democracies where, in the name of the state, visualized history, historical culture and art that has become history.<sup>64</sup>

Museets oppgave var i følge ham å etablere en felles historie som kunne tjene som utgangspunkt for samfunnets identitetsproduksjon.

Til sist, produserte det borgerlige museet også en spesiell forfatterindividualitet. Ved å betrakte både produksjon og resepsjon som en individuell akt, ble verkets meningsproduksjon en sak mellom kunstner og verk på den ene siden, og verk og betrakter på den andre, altså et én-til-én forhold. Kunstneren ble dermed gitt status som eneste forfatter av mening, og objektet som eneste produsent av denne for betrakteren. Utstillingene i ”den hvite kublen” var tilpasset en slik idé, nettopp ved at de underkjente sin egen tilstedeværelse, ved at de bestod av verk som var hengt opp med stor avstand mellom seg og ved at de var kuratert med utgangspunkt i ”objektive” kunsthistoriske stilretninger. Slik bygget institusjonen opp under ideen om kunst som produsert og persipert av enkelte

---

<sup>62</sup> I *Hans Haacke*, London: Phaidon Press, 2004. Hans Haacke i intervju med Molly Nesbity, s. 15

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Belting, 2003, s.105-106.



avgrensede subjekter. Ved å gi verkene status som avgrensede fra sine omgivelser, ble verkene gjennom den institusjonelle praksisen gitt ideen om å være fylt med mening i kraft av sitt eget "avgrensede" objekt. Oppsummert bar altså praksisen til det borgerlige museet med seg bestemte ideer om kunst, forfatterskap, resepsjon og historie gjennom sin utstillingspraksis.

I løpet av 60-tallet og fremover skulle ideen om kunstneren som singulær forfatter utfordres av både teoretikere og kunstnere. I tekster av Roland Barthes, Umberto Eco og Michel Foucault kan man spore en parallell destabilisering av ideen om forfatteren som en enhetlig størrelse og dermed som singulær meningsprodusent. Med tekstene "Forfatterens død" av Roland Barthes, "The Open Work" av Umberto Eco og "What is an author?" av Foucault,<sup>65</sup> dreiet fortolkningsfokus fra avsender til mottager. Disse teoretikerne peke på hvordan verket ikke var en stabil og avgrenset størrelse, men at det var avhengig av uendelige kontekster som spilte inn på fortolkningsprosessen.

Bürger hevdet at det lå i avantgardens logikk å negere både den individuelle produksjonen og den individuelle resepsjonen som kategori.<sup>66</sup> Men selv om reaksjonene på for eksempel et dadaverk på 1920-tallet var kollektiv i sin natur, var det fortsatt skarpe skiller mellom produksjon og resepsjon den gangen. Det er først med fremveksten av de postminimalistiske praksisene på 60-tallet at kategoriene om forfatteren som singulær meningsprodusent problematiseres og dreies mot betrakteren innen kunsten. Lawrence Weiners *Statements* (1969) kan brukes som eksempel i denne sammenhengen. Ved siden av statements som for eksempel "two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can" (Statement 017, 1968) la han til dette: "1. The artist may construct the work, 2. The work may be fabricated, 3. The work need not to be built."<sup>67</sup> Det var dermed først når betrakteren leste og eventuelt gjennomførte verket, at verket kom til å eksistere. Slik pekte han på hvordan betrakteren er inkludert i produksjonen av verkets mening, og slik ble kunstneren som forfatter nedvurdert. Både kunstnere og teoretikere hadde altså i løpet av 60-70 tallet kritisert ideene om kunstneren som singulær forfatter og om kunstverket som et autonomt og avgrenset objekt - ideer som var sentrale i den

---

<sup>65</sup> Roland Barthes: "Forfatterens død" (1968) i *Roland Barthes: I tegnets Tid*, Oslo: Pax, 1994. Umberto Eco: *The Open Work*, Oversatt av Anna Cancogni, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. Michel Foucault: "What is An Author?" (1969) i *Twentieth-Century Literary Theory*, Lambropoulos og Miller (red.) Albany: State University Press of New York, 1997.

<sup>66</sup> Bürger, 1998, s.87

<sup>67</sup> Paul Wood: *Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002, s. 37

borgerlige museumspraksisen. Dette la grunnlaget for fremveksten av kuratoren som meningsprodusent.

I likhet med mange av de historiske avantgardepraksisene, minimalismen og de mange ulike konseptuelle kunstpraksisene på 1900-tallet, skulle kuratorrollen komme til å utfordre de nevnte forholdene som lå til grunn for den borgerlige institusjonen på ulike måter. Spesielt institusjonens verksbegrep, slik det var etablert som autonomt og avgrenset fra resten av verden, og institusjonens idé om forfatterskap og resepsjon. Men også institusjonens tro på at historien utviklet seg i en rett linje, og at denne kunne representeres i en utstilling.

## **Utstillingsmakeren henter strategier fra konseptkunsten**

60-tallets kunstfelt vokste frem som kunstreninger som kritiserte den moderne visualiteten som hadde fremstilt kunst som noe originalt og atskilt fra resten av samfunnet.<sup>68</sup> Denne ideen var, som nevnt, artikulert av en museumsinstitusjon, som ikke hadde et kritisk blikk på seg selv. Parallelt vokste det frem skikkelser i kunstfeltet, som ikke var kunstnere, men som samtidig arbeidet kreativt med utstillingen som format. Minimalistisk kunst var med på å bryte med ideen om kunst som et avgrenset ekspressivt objekt, knyttet til fremkallelse av et transcendent rom,<sup>69</sup> og konseptkunsten, som nettopp tillot formen på verket stor mening, krevde nye strategier for formidling av rom både i fysisk og diskursiv forstand.

En kunst som handlet om ideer og distribusjon fremfor ekspresjon, om kontekst fremfor et objekts iboende mening, og som vektla form som en vesentlig del av verkets meningsproduserende element, var ikke nødvendigvis best formidlet i ”den hvite kubens”. De første rollemodellene for dagens kuratorpraksis vokste derfor frem som et svar på spørsmålet om hvordan denne kunsten best kunne formidles.<sup>70</sup> Utstillingsmakerne Seth Siegelaub og Harald Szeemann var to viktige representanter for en slik praksis. De lagde eksperimentelle og kreative utstillinger der de både var involvert i produksjonen, formidlingen og resepsjonen av kunsten og dens innhold, en strategi som var hentet fra konseptkunsten. De kuratoriske strategiene ble gjort om til meningsfull form, og deres praksis var en videreføring av konseptkunstens

---

<sup>68</sup> Foster, 2004, s. 527

<sup>69</sup> Hal Foster: ”The Cruelty of Minimalism” i *The Return of the Real*, London: MIT Press, 1996

<sup>70</sup> Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Massachusetts Institute of Technology, 2003, s. 83.

visualitetskritikk og en motkulturell praksis med den borgerlige kulturen som motstander.

Praksisen til NY gallerist Seth Siegelaub kan brukes som eksempel på dette. I perioden fra 1968 – 1972 knyttet han til seg den gruppen som senere ble betraktet som de første ”offisielle” konseptkunstnerne: Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry og Douglas Huebler.<sup>71</sup> Siegelaub laget i denne perioden flere utstillinger med radikale utstillingsformat, og ble derfor senere referert til som den første gruppen kuratorer som produserte mening gjennom utstillingens form.<sup>72</sup> Det mest fremtredende trekket ved hans praksis var knyttet til utvidelsen av utstillingen som *sted*. Siegelaub hentet flere strategier direkte fra konseptkunstnerne: for det første interessen for et kunstnerisk visningsrom som smeltet sammen med det offentlige rommet. På samme måte som flere kunstnere overførte visning av kunstverk til magasiner eller bøker, som for eksempel Ed Ruscha gjorde med sitt ikoniske verk *Twentysix Gasoline Stations* (1962) og Dan Graham med *Homes for America* (1966), overførte Siegelaub denne ideen om å utforske andre formater for utstillingen. Siegelaub byttet om på hierarkiet mellom utstillingens fysiske rom og katalogen som ble produsert i tilknytning til den. Fra å behandle utstillingsrommet som primært, det som før vanligvis hadde representert utstillingen, og katalogen som supplement, ble katalogen nå utstillingens komplimentære og etterhvert primære rom.

Da Siegelaub lagde utstillingen *January 5-31* i 1969, hadde han allerede produsert publikasjonene *Douglas Huebler: November 1968*, tidligere nevnte *Lawrence Weiner. Statements* (1968) og den kjente *Xerox Book*, der Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris og Lawrence Weiner deltok. I *The January show* deltok Huebler, Weiner, Barry og Kosuth med objektbaserte verk, mens Adrian Piper (den gang en ukjent kunstner) hadde rollen som resepsjonist i det forlatte kontorlokalet utstillingen ble arrangert i. Utstillingen var fordelt på to rom: et kontor der resepsjonisten (Piper) var tilgjengelig for spørsmål i tilknytning til utstillingen og der utstillingens katalog var plassert, og et visningsrom for de objektbaserte verkene. Kontoret var også utstyrt med en telefon, et lite salongbord med en bunke kataloger og en gjestebok, samt en tilhørende sofa. I det andre rommet deltok alle kunstnerne med to verk hver, og i løpet av måneden

---

<sup>71</sup> Foster m.fl, 2004, s. 527.

<sup>72</sup> I Bruce Altshuler: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, snakker han som nevnt om “the curator as creator”, “mening gjennom utstillingens form” er altså mitt begrep.

utstillingen varte ble utstillingen sett av 488 besøkende, mange fra andre deler av verden.<sup>73</sup> Siegelaub sa om utstillingen i et notat som fulgte med utstillingen: "The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalogue; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalogue".<sup>74</sup> Ved disse nevnte prosjektene produserte Siegelaub formater der katalogen enten var utstillingen alene, eller fungerte som utstilling sammen med et fysisk utstillingsrom.

Oppsummert var det altså like mye i den kuratoriske formen som i verkenes form at meninger ble produsert. Kunst og kuratering inngikk slik i et helhetlig utstillingskonsept. Siegelaubs strategier var hentet fra kunstnerne. Ved å utvide ideen om en *utstilling*, kunstnerisk produksjon, kunstverk og resepsjon.

Harald Szeemanns mest kjente utstilling, *When Attitudes Becomes form: Works-processes, Concepts-Situations-Information (Live in your head)* fra Kunsthalle Bern (1969), er et annet og annerledes eksempel på en utstillingsmaker som gjennom formgjøring av de kuratoriske strategier produserte mening. Ved også å hente strategier fra kunsten han stilte ut, poengterte Szeemann et annet element ved de postminimalistiske kunstretningene enn deres interesse for distribusjon: deres dreining fra objekt til prosess. Han inviterte en stor gruppe kunstnere, over en periode på noen dager, til å komme og produsere verkene sine i utstillingsrommet.<sup>75</sup> Dette førte til en sammensmeltning av produksjon, distribusjon og resepsjon, ettersom utstillingen fungerte like mye som en møteplass for diskusjoner og workshops, som en ferdig montert utstilling.<sup>76</sup> På grunn av alle kunstnerne som kom for å produsere sine verk på stedet, sammen med dealere som Siegelaub, Richard Bellamy og Ileana og Michael Sonnabend, så fikk selve konstruksjonen av utstillingen, i likhet med de

---

<sup>73</sup> Ibid., 239

<sup>74</sup> I Lucy Lippard (red.): *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, 3.utg. s. 71. (Berkeley, California. : University of California Press, 1997).

<sup>75</sup> Kunstnere som deltok var: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Alighiero Boetti, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Jo Ann Kaplan, Eva Hesse, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, Walter De Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Paul Pechter, Panamarenko, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Viner, Erhard Walther, Lawrence Weiner, William Wegman, William Wiley and Gilberto Zorio.

<sup>76</sup> Altshuler, 1994, s. 245.

konseptuelle verkene den inneholdt, en prosessuell karakter med verdi for betrakteren.<sup>77</sup>

Men Szeemann, som en del av 60-tallets radikale motkultur, så potensialet i konseptkunsten, siden man ikke nødvendigvis trengte å realisere verket. Det var prosessen som var primært for disse verkene, ikke deres objektstatus. Dette poenget ble understreket gjennom utstillingens form. I følge Szemann var den ment som å forstyrre den grunnleggende strukturen i kunstfeltet, som maktrelasjonen mellom studio, galleri og museum. I et intervju fra 2003 sier Szeemann:

When you read my foreword [red.anm til utstillingen *When Attitudes Becomes Form*], it deals more with introspection and attack: to try to break up the power triangle of studio – gallery – museum, to free the creative process to create an attitude. [...] Conceptual art was a fantastic liberator: the work could be done or not. Not materialized, it became a real trip of the imagination<sup>78</sup>

Her ser man hvordan Szeemann hadde en politisk motivasjon for arbeidet med denne utstillingen, og hvordan han mente konseptkunsten kunne anvendes til å forandre politiske forhold.

Et siste poeng var hvordan Szeemann presenterte sin egen kuratoriske prosess i katalogen, der han trykket listen over adresser til kunstnere som han besøkte i NY i forkant av showet. Som hos Siegelau, var også denne katalogen oppgradert som *sted*, her var det faktisk flere kunstnere som var presentert enn dem som stilte ut i det endelige fysiske utstillingsrommet.<sup>79</sup>

Oppsummert omformet utstillingsmakerne, eksemplifisert av Siegelau og Szeemann, gjennom de kuratoriske strategiene de hentet fra konseptkunstnerne, hva en utstilling var, hva kunst var og hva kunstnerisk produksjon var. Dette har jeg eksemplifisert ved utstillingene *Januart 5-31* og *When Attitudes Becomes Form* fra 1968 og 1969. Utstillinger som disse dreiet synet på ”utstillingen” fra å være et nøytralt rom med ferdigproduserte kunstverk som betrakteren kontemplativt kunne oppleve i et individuelt møte med verket, til et sosial *sted* der produksjon og resepsjon ble blandet på en ny måte. Her ble grensene mellom de forskjellige ”forfatterene” (kunstnerne, utstillingsmakerne og betrakterne) mer uklare. Motivert av samtidens idé om kunst, lette Szeemann og Siegelau etter nye visningsformater for å tilpasse seg

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Szeemann intervjuet av Beti Zerovc. ”Making Things Possible”, *Manifesta Journal* nr. 1, 2003 i MJ – *Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, Amsterdam: SilvanaEditorale, 2008, s. 29, 36.

<sup>79</sup> Altshuler, 1994, s. 245.

en ny type konseptuell kunst. Men selv om rollen deres var motivert av kunsten, og at de hentet strategier fra denne, var også en ny forfatterstemme født: det vi i dag kaller *kuratoren*.

## Selvrefleksjon, rollebytte og institusjonskritikk

Også på 90-tallet skulle kuratorer komme til å hente strategier fra kunstnere, men det som var nytt, var at disse strategiene ikke nødvendigvis ble hentet fra samtidskunsten. Inspirert både av den historisk avantgarden og av neo-avantgardistiske kunstnerpraksiser på 60 og 70-tallet, ble institusjonskritiske og selvrefleksive strategier utspilt som selvstendige meningsproduserende grep fra kuratorens side. Disse strategiene ble overført til og anvendt på et nytt ”objekt” for selvrefleksjon: utstillingen. Om Szeemann og Siegelauß smeltet utstillingens form og innhold sammen, gjennom å repetere kunstneriske strategier som kuratoriske strategier, gjorde 90-tallets kuratorer det samme. Men der form og innhold på 60 og 70-tallet var motivert av hverandre, vokste kurateringen nå frem som form med en mer selvstendig plass på 90-tallet. Som del av en større kontekst, gjennom økt profesjonalisering, et større marked for samtidskunst og nye arenaer for kuratering av store samleutstillinger, hadde kuratoren fått en ny funksjon. Selv om kuratorene delte interesser og strategier med kunstnerne, så var det nytt at kuratoren nå kunne ytre sine egne selvstendige interesser gjennom en utstilling, og slik sette premisser for den kunstneriske produksjonen, og ikke omvendt. Ute Meta Bauer var en kunstner som gikk ”fra å være kunstner til å bli kurator”, og som slik representerer et slikt gryende fenomen i Europa.<sup>80</sup> Slik var hun med på å danne utgangspunktet for en kuratorrolle som tok i bruk lignende strategier, men som ikke lenger hadde noen tilknytning til en kunstnerrolle.

Før 90-tallet, var det ikke vanlig praksis at kunstnere byttet rolleforståelse fra kunstner til kurator. Siden tittelen ”kurator” var knyttet til hvilken stilling man hadde og ikke til en bestemt *handling*, kunne ikke dette skje før begrepet *kurator* endret betydning. Flere kunstnere og kuratorer som utforsket grenselandet mellom kuratering

---

<sup>80</sup> Et annet godt eksempel er konseptkunstner, teoretiker og senere direktør for ZKM Karlsruhe Peter Weibel, som også byttet rolle til kurator, og som har kuratert utstillinger som *Kontext kunst* (1993) *Iconoclash* (2002) og *Making things Public* (2005). Bauer er forøvrig valgt som eksempel på grunn av sin internasjonale orientering og at publikasjoner og tekster av henne også er publisert på engelsk. (Det meste skrevet av og om Weibel dessverre kun publisert på tysk).

og kunstnerisk praksis, og kunstner-kuratoren vokste frem.<sup>81</sup> Slik var ikke det å ”bytte rolleforståelse” nødvendigvis det som hendte, men snarere at mange begynte å utføre en praksis som søkte en utvidelse og en overlapping av de to begrepene.

Involvert i de fleste relasjoner i forbindelse med en utstillingsproduksjon, vokste frilanskuratoren i dette landskapet frem som en maktskikkelse. En måte å forholde seg til dette på for kunstnerne, var å selv bytte tittel til kurator. Det å titulere seg selv som kurator, gav nye muligheter for kommunikasjon og samarbeid, og makt over egen produksjon av kunst.

Da Ute Meta Bauer byttet tittel fra kunstner til kurator, og ble direktør for Stuttgart Kunstforening (1990-1994), kan man lese dette navnebytte i en slik kontekst. Som direktør, arrangerte hun en seminarrekke som ble publisert i bokform i serien META.<sup>82</sup> Seminaret *A New Spirit in Curating?* og publikasjonen med samme navn fra 1992, er spesielt interessant i denne sammenhengen.<sup>83</sup> Jeg mener at praksisen til Bauer her viser hvordan nye temaer og formater nå ble etablert i et større kunstfelt, som var initiert og iscenesatt av kuratoren. For det første er Bauer titulert som ansvarlig både for idé og redaksjonelt innhold i publikasjonen som etterfulgte rekken av seminarer. Som initiativtaker og produsent hadde hun altså regi over prosjektets hele og fulle innhold. Slik redegjorde hun for hvilken status publikasjonen og seminaret hadde i relasjon til kunstforeningens utstillingsprogram:

META magazine does not just provide commentary and reflection, it is a continuation of the Künstlerhaus programme by other means. META is just as authentic as what is shown in the building and elsewhere, and as authentic as the events it reports. [...] Künstlerhaus Stuttgart is exploiting its conceptual abilities to the full, going on it's travels and offering a staging post on other peoples travels. It is an idea, a medium, it is placeless.<sup>84</sup>

*Meta magazine* er altså noe mer enn bare en publikasjon som dokumenterer et seminar, men også en publikasjon som hun ønsker skal oppfattes på bakgrunn av sine egne kvaliteter. Formen på materialet inni magasinet støtter opp under en slik lesning. Teoretiske tekster er blandet med intervjuer og presentasjoner av forskjellige prosjekter, og publikasjonen eksperimenterer med fonter og visualitet. Slik kan man si

---

<sup>81</sup> Foster m.fl, 2004, s. 667.

<sup>82</sup> *META1: Die Kunst und ihr Ort* (1992), *META2: A new Spirit in Curating?* (1992), *META3: Atlanten und Archive* (1994), *META4: Radical Chich* (1994).

[http://web.mit.edu/vap/workandresearch/pub/publications\\_bauer.html](http://web.mit.edu/vap/workandresearch/pub/publications_bauer.html). (oppsøkt 01.11.09)

<sup>83</sup> Intervju med Ute Meta Bauer av Marius Babias i *META 2*, Kunstverein Stuttgart, 1992.

<sup>84</sup> Ute Meta Bauer (red.): *META2: A New Spirit in Curating?*, s. 4

at der konseptkunsten utvidet utstillingens *sted* til også å inkludere katalogen, utvides *utstillingen* i en praksis som dette til også å inkludere det diskursive programmet til institusjonen.

Motivert av 90-tallets kunstfelt, sa Bauer om utgangspunktet for seminaret: "Art is a system, and reception, presentation and sale are a part of this, not just the work alone. The most important to me is to indicate the various factors that led to perceiving something as art".<sup>85</sup> Interessen for kunstens kontekst, og hvordan denne bestemmer hva "kunst" er, eksemplifiserer hvordan kunstens grenser testes gjennom den nye kuratorrollen. Ikke gjennom kunstnerrollen og kunstverkets objektstatus som på 60-tallet, men gjennom kunstens kontekst i utvidet forstand som inkluderte kunstinstitusjonen som diskursiv størrelse. Det skjedde en dreining i hvem som ytret kritikken. For Bauers tilfelle kan man hevde at hun ved å være trentet som kunstner bare anvendte kunstnerrollen i en kuratorisk praksis. Det er i og for seg riktig, men senere skulle konsekvensene av Bauers og andre kunstneres arbeid være med på å åpne for at personer som var utdannet innen andre felt fikk samme muligheten til å ytre seg kritisk, uten til knytning til kunstnerrollen. Bauer la altså grunnlaget for en praksis der kuratoren hadde makt til å utvide kunstfeltets grenser.

Til forskjell fra et seminar om "kunst" eller "kunstverk", var dette et av de tidligste seminarene om kuratering, laget av en kurator med andre kuratorer som deltagere. Dette gjorde det til et prosjekt som gjennom selvrefleksjon gjorde kuratorrollen om til kunstnerisk tema, og til et prosjekt der kuratoren satte agenda for den kunstneriske diskursen. "Seminaret" representerte derfor et av startpunktene for å inkludere diskurs om kuratering som kreativt innhold i samtidskunstfeltet. De kuratoriske strategiene ble hentet både fra kunsten på 90-tallet, diskursproduksjon og institusjonskritikk, men også fra konseptkunsten på 60-tallet, som gjort spørsmålene "Hva er kunst?", og "Hva er et verk?" til tema for kunsten.

Med Bauers prosjekt ser man hvordan en slik selvrefleksjon på 90-tallet er ført over på kuratering som praksis. Det betydde at kuratering ble en integrert del av kunstfeltet på to måter: både i det at kuratorisk selvrefleksjon ble et kunstnerisk tema, og at det åpnet for at kuratoren kunne iscenesette et tema som ikke ble regnet som "kunst" til kunst. Slik ble kunstfeltet utvidet i dobbel forstand, et forhold som var helt grunnleggende for begge eksemplene jeg skal problematisere i kapittel 3 og 4.

---

<sup>85</sup> Ibid. 73.



På slutten av 90-tallet og på begynnelsen av 2000-tallet, ble det produsert en rekke seminarer, publikasjoner og utstillinger som tok kuratorrollen som kreativt utgangspunkt, og der grensene mellom kunstnerrollen og kuratorrollen ble utforsket og blandet. Eksempel på slike prosjekter er igjen *Curating Degree Zero* (Richter og Drabble, 1998 – ) men også *Stopping the Process?* (seminar holdt av NIFCA 1998),<sup>86</sup> *Curating in the 21st Century* (Gavin Wade, 2000), *I am A Curator* (utstilling av Per Hütner, 2004) og *The Next Documenta Should be Curated by an Artist?* (Jens Hoffmann, 2004).<sup>87</sup> Kuratering som ”forskningsobjekt” ble på 90-tallet altså en del av innholdet i kunstfeltet, og refleksjon, analyse og utviklingen av en kuratordiskurs ble en integrert del av kuratorisk praksis.

## Oppsummering

Jeg har pekt på hvordan utstillingen ble brukt til å skape en felles historisk identitet i praksisen til det borgerlige museet. Og at denne praksisen bar med seg bestemte ideer om hva kunst, betrakter, kunstner og institusjon var. Med makt over historien, gjennom museets samling og utstillingspraksis, kunne museet danne bestemte kunsthistoriske masternarrativer som kunsten og utstillingene inngikk i. Disse masternarrativene dannet igjen utgangspunktet for nasjonens ”kollektive minne” slik de ble formidlet i offentligheten.

I de to neste kapitlene vil jeg eksemplifisere hvordan to ulike kuraterte prosjekter iscenesetter en kritikk av en slik institusjonell praksis gjennom rollen som kurator. Gjennom en slik iscenesettelse eksemplifiserer *Curating Degree Zero Archive* (2003 - ) og *KBH Kunsthal* (2005-2006) hvordan kuratorrollen har overtatt kunstneriske strategier og kan sies å være en forlengelse av en institusjonskritisk praksis der man kan si at kuratorene iscenesetter seg som kuratorer. Ved å ta i bruk strategier som tidligere var forbeholdt kunstnere, iscenesettes kritikken gjennom det jeg mener kan benevnes som formgjøring av de kuratoriske strategiene i utstillingen. Utgangspunktet for kritikken som spilles ut er kuratorenes egne interesser og motivasjoner. Disse forholdene er som nevnt i dette kapittelet forankret i en større

---

<sup>86</sup> Mika Hannula og Cathrine Aiha: *Stopping the process? : contemporary views on art and exhibitions*, Helsinki : NIFCA - the Nordic Institute for Contemporary Art, 1998.

<sup>87</sup> *I am a curator* (2004) av Per Hüttner, Chisenhale gallery, London. Jens Hoffmann: *The Next Documenta Should be Curated by an Artist?*, Frankfurt: Revolver Verlag, 2004.

diskurs en kuratering, som endringene i produksjon (teknologi og marked)  
distribusjon og resepsjon av kunst.

Jeg mener derfor at kuratorrollen etter 1990-tallet kan kalles ny, hovedsakelig fordi det vokser frem en rolleforståelse der kuratoren iscenesetter forhold i kraft av sin egen rolle som kurator. Disse forholdene er ikke nødvendigvis knyttet til kunsten de ulike prosjektene inneholder, slik som på Szeemann og Siegelaubs tid, men motivert av kuratorens egne motivasjoner og interesser. Hvilken betydning og oppmerksomhet en slik rolle gis er også ny i vår tid, spesielt gjennom det store antallet biennaler som har vokst frem.

## Curating Degree Zero (CDZ) og Curating Degree Zero Archive (CDZA)

Is an art exhibition necessarily about art?<sup>88</sup>  
Barnaby Drabble (kurator CDZA)

Curating Degree Zero (CDZ) er kuratert av de sveitsiske kuratorene Dorothee Richter og Barnaby Drabble. Prosjektet startet med konferansen Curating Degree Zero i Bremen i 1999 (CDZA) og utviklet seg til arkivet Curating Degree Zero Archive fra 2003. Tema for prosjektet var det Drabble og Richter definerte som ”eksperimentelle” og ”kritiske” kuratoriske praksiser. Ved å kuratere andre kuratoriske praksiser som *utfordret* gjeldende ideer om kunst, kuratering, utstilling og betrakterskap, er CDZ-prosjektene ekstreme eksempler på hvordan man gjennom selvrefleksive kuratoriske strategier kan arbeide institusjonskritisk fra kuratorrollen. Ved å bruke strategier som tidligere var forbeholdt kunstnere, problematiseres ideer om kunst, kuratering og betrakterskap fra kuratorrollen. Gjennom valg av kuratoriske strategier med meningsskapende form, produseres en konferanse og et arkiv som bærer med seg en institusjonskritisk ytring som kuratorene produserer. Jeg mener prosjektene eksemplifiserer verdien av en tilnærming av kuratorrollen som *produsent* i stedet for som kunstner. For det første fordi kuratorene anvender kunstneriske strategier uten å være i en rolleforståelse som kunstner. For det andre fordi kuratorene ”omformer” egenvalgt materiale til ”kunst”. Ved dette ser man hvordan både kunst og kuratering er en del av et kunstfelt der rammene for hva kunst og kuratering er har utvidet seg. Og det er nettopp en slik utvidelse jeg vil argumentere for at kuratorene selv er delaktige i.

### Curating Degree Zero (CDZ)

CDZ startet som en tredagers konferanse i Bremen i 1998, med en påfølgende publikasjon med samme navn: *Curating Degree Zero* (1999). Publikasjonen

---

<sup>88</sup> Sitat fra presentasjon, Sparwasser Berlin, 13.september 2005. Kilde:  
[http://www.curatingdegreezero.org/download/CDZA\\_talks\\_Berlin.pdf](http://www.curatingdegreezero.org/download/CDZA_talks_Berlin.pdf) (oppsøkt 01.11.09)

inkluderte også en CD-rom der mye av innholdet i seminaret ble gjengitt.<sup>89</sup> Som det siste i en rekke internasjonale seminarer som ble arrangert i perioden 1997 til 1999,<sup>90</sup> ønsket Richter og Drabble å rette fokus mot en endret kuratorrolle.<sup>91</sup> De ønsket å presentere og diskutere disse forandringene, og viste, slik jeg ser det, hvordan produksjon av kuratorisk form var egnet til et slikt formål. Richter og Drabble valgte ut en gruppe kuratorer som de mente representerte denne nye formen for rolleutøvelse, og ba dem om å presentere utstillingsprosjekter de hadde kuratert. Deltagerne på konferansen var Gertrud Sandquist, Hills Snyder, Olivier Kaeser, Laura Cottingham, Roger M. Buergel, Ursula Biemann, Ute Meta Bauer, Stella Rolling, James Lingwood, Annette Schindler, Simon Herbert, Moritz Küeng og Jeanne van Heeswijk.

Man kan ha innvendinger mot at et seminar som baserer seg på nøye utvalgte deltagere, ikke nødvendigvis betyr at seminaret er kuratert. Det er jeg selvfølgelig enig i. Likevel mener jeg å kunne argumentere for at Richter og Drabble, gjennom de valg av kuratoriske strategier som var meningsbærende i sin form, skilte seminaret fra en ren utvelgelse av deltagere og en dokumentasjon av denne. Felles med de inviterte kuratorene til CDZ- symposiet var at deres praksis på ulike måter brøt med en borgerlig museumspraksis, ved at de selv var tydelig til stede som kuratorer gjennom hele utstillingsproduksjonen og gjennom de valgte kuratoriske strategiene. Dette var altså kuratorer som ikke arbeidet i skyggen av utstillingen, slik det var vanlig ved museene, men som fremstod som en aktiv og synlig del i produksjonen og visningen av kunst, i samarbeid med kunstnerne. Drabble og Richters publikasjon *Curating Degree Zero* og den medfølgende CD'en, repeterte denne typen praksis.

Under produksjonen av publikasjonen la Richter og Drabble selv ned arbeid i utformingen av publikasjonen, og utnyttet dens form som meningsfullt element. Ved bruk av video, lydfiler, grafisk design og andre visuelle uttrykksformer, fremstod katalogen og den tilhørende CD'en som en kunstnerpublikasjon, og ikke bare som en

---

<sup>89</sup> *Curating Degree Zero: An international Curating Symposium*. Nurnberg: Verlag fur Modern Kunst, 1999, med medfølgende CD-ROM. Seminaret Curating Degree Zero fant sted i 12-06-98-14.06.98 ved Gesellschaft fuer Aktuelle Kunst, Bremen. [http://www.curating.org/drichter/project\\_symp-cdz1.htm](http://www.curating.org/drichter/project_symp-cdz1.htm), (oppsøkt) 01.08.09. CD-ROMen inneholdt lydopptak av foredrag, bilder som foredragsholderne hadde presentert og små videoklipp som var presentert under den enkelte kuratoren.

<sup>90</sup> Blant annet publiserte Schedhalle i Zurich boken *Reflexionen zur Ausstellungspraxis/Réflexions sur la pratique de l'exposition* i 1997. Og samme år var Anna Harding gjesteredaktør for en utgave av tidsskriftet *Art and Design Magazine*, med tittelen *Curating the Contemporary Art Museum and Beyond* og NIFCA symposiet *Stopping the Process?* (13 – 17.09.1997) med en påfølgende publikasjon.

<sup>91</sup> Kilde: <http://www.curatingdegreezero.org/> (oppsøkt 01.11.09)

dokumentasjon av seminaret. Slik ble kuratering utnyttet som meningsbærende form på to nivåer: både gjennom seminarets og publikasjonens inviterte deltagere, og i Richter og Drabbles utforming av prosjektet Curating Degree Zero. Både det forhold at deltagerne i symposiet var valgt ut spesielt med tanke på at deres praksis brøt med den etablerte formen for museumskuratering, og det at Richter og Drabble tenkte form i den etterfølgende publikasjonen, peker på Curating Degree Zero som et kuratert prosjekt.

I tillegg formidlet Richter og Drabble i introduksjonen til konferansen hvordan de var interessert i en bestemt form for kuratering:

The practise of curating can be observed in a state of flux. In the eighties and early nineties the curator's role was seen as essentially practical and selective. Yet slowly the institutionalised and ritualised exhibition models so popular during this period have been replaced by new curatorial ideas and experiments, as multidisciplinary as they are contemporary, progressing in direct dialogue with the developments in art production itself. For the symposium several key positions within this dialogue are considered: Art and its Context, Art and Social Critique, Art in the Public Space, Art as Intervention, Art as Services. These terms refer to new flexible models of curating, reincorporating conceptual concerns first touched on in the sixties and seventies, and at the very heart of these developments is a rethinking of the conventional role of the spectator as a passive evaluator or consumer.<sup>92</sup>

Prosjektet hadde altså ikke til formål å presentere bredden i hva kuratering kunne være generelt, men bredden i kuratering som eksperimentell praksis. Slik var intensjonen til Drabble og Richter knyttet til formidling av en spesiell type prosjekter.

Jeg mener CDZ og den påfølgende publikasjonen kan leses som en videreføring av Bauers seminar A new spirit in Curating? fra 1992. Men der Bauer stilte spørsmål ved om kuratoren kunne være tema i kunstfeltet, og slik en innholdsleverandør, tok CDZ dette som et premiss. Ved å velge ut bestemte kuratorer som presenterte sin praksis, og ved at prosjektets overordnede, kuraterte form repeterte denne typen praksis, tillat Richter og Drabble både seg selv og de inviterte kuratorene en meningsbærende forfatterrolle. Vanligvis var det kunstnere som ble invitert til å fortelle om prosjektene sine på denne typen seminarer, men her var det kuratorene som ble gitt denne muligheten til å ytre seg om sine egne prosjekter.

Richter og Drabbles ”metakuratoriske” prosjekt skilte seg fra de kuraterte prosjektene som ble presentert på konferansen på et viktig punkt. For Richter og Drabble hadde ingen direkte omgang med kunstnere eller tradisjonelle ”kunstverk”. Ingen av dem har kunstnerbakgrunn, og det kuraterte materialet kunne vanskelig

---

<sup>92</sup> Kilde: [http://www.curating.org/drichter/project\\_symp-cdz1.htm](http://www.curating.org/drichter/project_symp-cdz1.htm) (oppsøkt 01.11.09)

regnes som kunstverk. Ved å invitere kuratorer, og ikke kunstnere til å presentere sine prosjekter, var det ikke kunst som sådan, men potensialet i *kuratorisk meningsproduksjon* som ble testet, og som var prosjektets innhold.

Idet jeg her påstår at CDZ-seminaret var kuratert, sier jeg samtidig at det er mulig å kuratere uten kunst. Men en slik påstand blir bare delvis riktig. Jeg vil argumentere for at CDZ er et prosjekt som selv har vært medvirket til at ideen om kunst har blitt utvidet, og som har ført til at kuratering har blitt inkludert i dette utvidede feltet. Men hva betyr det at det er kuratorer som har denne muligheten? Kurateringen av Curating Degree Zero Archive, som Richter og Drabble etablerte i 2003, viser dette i enda større grad. Dette fordi arkivet nettopp er formidlet som en utstilling – et format som tidligere var forbeholdt museet og som relaterte seg til objektbaserte kunstutstillinger, hvilket seminarer og publikasjoner ikke i like stor grad gjør.<sup>93</sup>

## Curating Degree Zero Archive

Curating Degree Zero was launched to research, present and discuss changes in the practice of freelance curators, artist-curators, new-media curators and curatorial collaborations. Beginning in 1998 with a three-day symposium and an ensuing publication, the project now focuses on an expanding archive about these practices, which is touring as an exhibition, accompanied by a programme of live events and discussions.<sup>94</sup>

Prosjektet Curating Degree Zero Archive er et tredelt prosjekt som består av et faktisk arkiv og formidlingen av arkivet gjennom prosjektets nettside [www.curatingdegreezero.org](http://www.curatingdegreezero.org) og ulike utstillinger der arkivet presenteres og problematiseres. De to viktigste kuratoriske strategiene, produksjonen *motarkivet som form* og ”institusjonell selvrefleksjon”, fremkommer i alle tre delene av prosjektet. Premissene for etableringen og valg av materiale, organiseringsform og visning av arkivet var ikke knyttet til vitenskapelige eller ”objektive” prinsipper eller til kunstverk, men til hovedkuratorene Drabble og Richters kritiske motivasjoner og interesser. Drabble og Richter synliggjorde altså slik de kuratoriske strategiene.

---

<sup>93</sup> Her vil jeg påpeke at på nettsiden står Drabble og Richter oppført som ”co-founders”. Men i samtale med Richter omtaler hun seg selv som kurator for dette prosjektet i dag. Dette kan være knyttet til endringen av bruken av ordet kurator.

<sup>94</sup> Kilde: [www.curatingdegreezero.com](http://www.curatingdegreezero.com) (oppsøkt 01.11.09)

I 2003 ønsket Richter og Drabble å gjenta CDZ-konferansen fra 1998, men på grunn av lave budsjetter var en endring av prosjektet påkrevd.<sup>95</sup> Den opprinnelige ideen var å lage et arkiv som skulle følge en ny konferanse, men på grunn av manglende finansiering ble ideene de hadde ønsket å presentere i seminarform overført til arkivet som de kalte Curating Degree Zero Archive (CDZA).<sup>96</sup>

Arkivet ble produsert av Richter og Drabble i samarbeid med kurator Anna Schindler. Deres kriterier for utvalget av inviterte kuratorer var knyttet til Drabbles, Richters og Schindlers personlige interesse for det de definerte som ”eksperimentelle” og ”kritiske” prosjekter. Materialet ble samlet ved at en hel rekke kuratorer ble invitert til å sende inn materiale som de hadde produsert i tilknytning til sin praksis som kuratorer: kataloger, bøker, utstillingsinvitasjoner, artikler, lydfiler, cd’er, videoer, artikler og bøker. Dette oppfatter jeg som prosjekter som på ulike måter *utfordret* den dominerende ideen om hva kuratorrollen innebar, og som gikk på tvers av tradisjonell museal praksis. Richter, Drabble og Schindler henvendte seg til omlag 15-20 kuratorer hver. Disse ble invitert til å sende inn materiale knyttet til sin praksis.

Siden etableringen av arkivet i 2003, har dette materialet blitt vist i en rekke ulike utstillingsprosjekter. De første årene var Drabble og Richter selv ansvarlige for disse, men etterhvert ble eksterne kuratorer, kunstnere, designere og teoretikere invitert til å videreføre dette arbeidet. Fra begynnelsen av 2003 og frem til i dag har arkivet vært vist som 18 ulike utstillinger, både ved mindre gallerier og prosjektrum, på skoler og i mobile enheter som blant annet en lastebil og en campingvogn.<sup>97</sup> Arkivet har vokst kontinuerlig ved at de nye kuratorene har foreslått nytt materiale for Richter og Drabble, som så har lagt til de forslagene de har ment stemmer overens med prosjektets overordnede idé. Arkivmaterialet er produsert i perioden fra 1988 til 2006 (pr. mars 2009), og består av kuratert materiale fra over 100 kuratorer, og av totalt 1146 enheter.<sup>98</sup>

Arkivet omfatter altså et omfattende materiale fra mange Europeiske kuratorer som har vært sentrale i utviklingen av kuratorrollen på ulike måter. Dette gjelder blant andre internasjonale stjernekuratorer som Hans Ulrich Obrist, Elena Filipovic (*Manifesta Decade : Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in*

---

<sup>95</sup> Intervju med Dorothee Richter, Zürich januar 2009, se vedlegg nr. 1.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Se turnéliste: <http://www.curatingdegreezero.org/tour.html> (oppsøkt 01.11.09)

<sup>98</sup> Per 01.11.09 står 109 kuratorer oppført som ”deltagere” i arkivet.  
<http://www.curatingdegreezero.org/participants.html>

*Post-Wall Europe* og Berlin biennalen 2008),<sup>99</sup> Ute Meta Bauer (Manifesta, Office for Contemporary Art Norway), Maria Lind (Kunstverein Munchen) og Catherine David (Dokumenta X). Dette er også kuratorer som har arbeidet selvrefleksivt med kuratorrollen, som Paul O'Neill (*Curating Subjects* 2007), Gawin Wade (*Curating in the 21st Century*, 2001) og Per Hüttner (*I am a curator* (2005) Chisendale). Det gjaldt også radikale kunstnergrupper som B+B (UK), Copenhagen Free University (DK), LOCUS +(UK) og Freee (UK). I tillegg er også skribenter og representanter for ulike kunstforlag inkludert, som Lionel Bouvier (forlagsdirektør JRP Ringier, Sveits) og Claire O'Doherty og Nina Möntmann. Slik utvides forestillingen om hvilke "objekter" som kan kurateres.

## CDZA som kritikk av ideen om kuratering som nøytral form

Richter og Drabble valgte å kalle sitt arkivprosjekt for *Curating Degree Zero Archive*, med henvisning til Roland Barthes' første bok, *Le degré zéro de l'écriture* [engelsk: Writing degree Zero] fra 1953.<sup>100</sup> Som nevnt i kapittel 1, kritiserer Barthes her ideen om *skriften* som en nøytral form. Barthes knytter det litterære språket til tre aspekter: stil, språk og form. *Stilen* er fundamentert i forfatterens personlige, og eventuelt biologisk bestemte måte å skrive på, mens *språket* er resultatet av forfatterens felleskulturelle ballast. *Formen* er derimot det litterære formatet forfatteren selv velger, enten dette måtte være romanformen, dikt, ironi, en litterær bevegelse, et bestemt tonefall eller en språklig holdning.<sup>101</sup> Det er dette formaspektet Barthes knytter til begrepet *écriture*.

Valget av en slik språklig form, utelukker nødvendigvis andre former, og innebærer alltid visse argumenter og verdier. Barthes mener at det franske borgerskapet har fremstilt denne formale delen av skriften som transcendent, nøytral, universell og naturgitt. Denne ideen var en helt sentral del av det borgerlige livssynet, som både myndigheter, forfattere og lesere delte fra ca. 1600 til 1850, i den klassiske

---

<sup>99</sup> Manifesta Decade: *Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall*, Filipovic og Vanderlinden (red.), Cambridge, Mass: MIT, 2005 og *When things Cast No Shadow* (05.04.08-15.06.08) Den 5. Berlinbiennalen.

<sup>100</sup> Her tar jeg utgangspunkt i den norske utgaven fra 1970: *Litteraturens nullpunkt* oversatt til norsk fra *Le degré zéro de l'écriture* av Trond Berg Eriksen, Håkon Harket og Eivind Tjønnnesland, Oslo; Cappelen upopulære skrifter, 1996. Original tittel, *Le degré zéro de l'écriture*, oversatt til engelsk i ....

<sup>101</sup> Meiner, Carsten (utvalg, oversettelse og innledning), *Roland Barthes – Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, s.10.



modernistiske perioden.<sup>102</sup> Det var ikke før i starten av den moderne perioden, med kapitalismens fremvekst og oppdelingen av samfunnet i klasser som stod i opposisjon til hverandre, at denne forfatterrollen ble endret. Forfattere som Flaubert, Joyce, Elliot, Camus og Hemingway viste gjennom sine tekster hvordan de borgerlige verdiene bare var én blant flere mulige måter å representere verden på. Slik la de press på andre forfattere om å være kritiske til de mange forandringene som hadde funnet sted i verden, og om å ta stilling til litteraturens rolle i forhold til disse.<sup>103</sup> Slik gjorde disse forfatterne selvrefleksjon til en måte å vise engasjement på, og en måte å re-forhandle litteraturens funksjon i samfunnet på.<sup>104</sup>

Et viktig spørsmål er hva Barthes mener med litteraturens nullpunkt. I *Le degré zéro de l'écriture* får begrepet to betydninger. For det første viser "litteraturens nullpunkt" til en utopi om en verdinøytral skrift. Men dette er en umulighet, konkluderer Barthes med, fordi ethvert valg av form bærer med seg mening. Dermed tillegger han begrepet også en annen betydning, og knytter begrepet "litteraturens nullpunkt" til de former for skrift som går på tvers av det bestående. Slik skrift kan ha en subversiv effekt, mener han, fordi den kan føre til nye former for bevissthet.

Gjennom tittelen, overfører prosjektet *Curating Degree Zero Archive* Barthes' konklusjoner fra forfatterens skrift til kuratorisk praksis.<sup>105</sup> På denne måten peker de på hvordan kuratering ofte blir oppfattet som en objektiv og nøytral handling, på samme måte som Barthes påpeker at skriften blir det. Innenfor den borgerlige museumsinstitusjonen, har kuratorisk praksis vært preget av en rolleforståelse knyttet til ideer om nøytralitet, objektivitet og naturgitt form. Dette er de samme ideene Barthes setter spørsmålstegn ved i sin bok. Parallellen mellom CDZA og Barthes' prosjekt viser hvordan Richter og Drabble anser kuratering som en måte å gi kunst *form* på, slik forfatteren gir litteraturen form gjennom skriften. Den viser også hvordan kuratorene anser utstillingen som et meningsmettet, kommuniserende medium, og som i og med avsenderen aldri kan være verken nøytralt eller objektivt.

---

<sup>102</sup> Terence Hawkes: *Structuralism and Semiotics*, NY:Routledge, 1977/2003, s. 87

<sup>103</sup> Meiner, Carsten (utvalg, oversettelse og innledning), *Roland Barthes – Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, s.11

<sup>104</sup> Meiner, Carsten (utvalg, oversettelse og innledning), *Roland Barthes – Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, s.12

<sup>105</sup> Drabble: "The symposium, which we called Curating Degree Zero after Roland Barthes' text *Le Degré zéro de l'écriture*" Fra artikkelen "Curating is not enough" <http://www.idea.ro/revista/edition/archive/print.php?id=582> (oppsøkt 01.11.09)

På bakgrunn av dette må det skapes bevissthet om kuratorisk praksis som en form for ytring, og om hvordan den – som skriften – aldri kan være nøytral.

Barthes peker på selvrefleksjonen som en strategi som kan gjøre det mulig for forfattere å motsette seg en ukritisk videreføring av etablerte ideer og verdier. Dette er en strategi CDZA viderefører i tilknytning til sitt utstillingsprosjekt.

I *Le degré zéro de l'écriture* hevder Barthes at litteraturen *trengte* en nydefinering, når den ble gjennomført på 1850-tallet. Gjennom CDZA hevder Richter og Drabble at den kuratoriske praksisen behøver det samme. Og gjennom deres prosjekt forsøker de å skape et forum som er tilpasset dagens samfunn, og der man kan reflektere over kuratorens rolle i samfunnet. På denne måten tenker de seg åpenbart at utstillingen kan ha et subversivt potensial, i motsetning til den utstillingspraksisen som dominerte frem til 1990-tallet.

Ved å peke på hvordan deres egne kuratoriske interesser og motivasjoner ligger til grunn for prosjektet CDZA, understreker Richter og Drabble hvordan de kuratoriske strategiene ikke er nøytrale beholdere, men formskapende, verdiladede grep. Samtidig demonstrerer de hvordan kuratorens interesser kan danne utgangspunkt for den kunstneriske diskursen. Slik fungerer prosjektet som en motsats til den tradisjonelle utstillingsformen, som usynliggjør kuratoren og utstillingens form, og som slik bygger opp under ideen om utstillingen som en nøytral, meningsløs størrelse. For i CDZA er ikke kuratoren lenger en skikkelse som opererer i utstillingens bakgrunn, men selve utgangspunktet for den meningsproduksjonen som finner sted i og med utstillingen.

Dette er et viktig aspekt ved den nye kuratorrollen som jeg mener har utviklet seg fra 1990-tallet og frem til i dag. Og i den nye kuratorens selvbevisste forhold til sin egen posisjon og til sin egen rolle som meningsprodusent, mener jeg det ligger et kritisk potensial. Slik Ute Meta Bauer kan sies å ha blitt ett med sin praksis, velger Richter og Drabble å basere sitt utstillingsprosjekt på sitt kuratorperspektiv, og ikke i kunstverkenes eller kunstnernes interesser, utøver de en kritikk av en institusjonell praksis som underkjenner utstillingsformens meningspotensial. På denne måten fremstår de som et eksempel på den selvrefleksjonen som er knyttet til den nye kuratorrollen.

Prosjektets tittel *Curating Degree Zero Archive* peker med andre ord på kuratering som en meningsproduserende handling. I tillegg peker den på hvordan kuratorisk selvrefleksjon har et institusjonskritisk potensial. Ved å understreke sin

egen tilstedeværelse og ved å problematisere sin egen rolle som kuratorer, fremstiller Richter og Drabble kuratorrollen som en alternativ praksis. Dette har preget både produksjonen og presentasjonen av Curating Degree Zero Archive.

## **CDZA som motarkiv**

I kapittel 2 pekte jeg på hvordan utstillingen i det borgerlige museet ble brukt til å skape en felles historisk identitet i nasjonalstaten, fra den gang det offentlige museet ble etablert. Med utgangspunkt i Belting pekte jeg på hvordan museets samling var sentral i denne sammenhengen, gjennom hvordan den ble produsert og vist skapte helhetlige kunsthistoriske narrativ. Til slutt pekte jeg på hvordan museal praksis ikke samtidig hadde et kritisk blikk på seg selv, og ikke inneholdt en kuratorrolle som ytret seg som subjekt i kraft av rollen.

Ettersom museets samling dannet utgangspunkt i kunsthistorien som ble formidlet, og med utgangspunkt i at museets samling dannet utgangspunktet for en slik historie, kan man si at museets samling fungerte som et arkiv som dannet grunnlaget for nasjonalstatens kollektiv historie. Museenes fremstilling av denne historien har fått en autoritet, som på mange områder har fått stå uimotsagt. Dette skaper et behov for prosjekter som CDZA. CDZA kan betraktes som et forsøk på å skrive en alternativ kunsthistorie ved å trekke frem kuraterte prosjekter som krever andre typer formidling og bevaring. Ved å "arkivere" denne typen prosjekter, og ved å formidle dem, ble de gjort tilgjengelige for offentligheten og bevart for fremtiden.

I følge Belting er museet basert på et ønske om å produsere en kunsthistorisk kanon og om å fastlegge et historisk narrativ. Gjennom CDZA ønsker Richter og Drabble å bryte med en slik fremstillingsform. På prosjektets hjemmeside skriver de:

The archive is not intended to establish a self-contained narrative but rather to present a range of divergent positions in order to provide a framework for, and shed light on the contexts of the work of individual curators who wish to be critical and political.<sup>106</sup>

Richter og Drabble ønsker altså ikke å erstatte museets narrativ med en ny enhetlig historie, men heller å presentere en åpen fortelling som kan føre til debatt og politisk endring. Denne motivasjonen kan man også spore om man betrakter det nevnte brede utvalget av "kuratorer" som er inkludert i arkivet.

---

<sup>106</sup> <http://www.curatingdegreezero.org/archive.html> (oppsøkt 01.11.09)

Gjennom Richter og Drabbles kuratoriske strategier står CDZA også for et endret verksbegrep i forhold til det modernistiske verksbegrepet som er knyttet til det borgerlige museet, og som baserer seg på ideen om kunstverket som en autonom størrelse. Richter og Drabble tar avstand fra denne forestillingen, og forklarer at de gjennom CDZA ønsker å løfte frem den typen kuratorisk praksis som knytter an til et verksbegrep som er endret til en mer prosessuell forståelse av hva et kunstverk er.<sup>107</sup> De forklarer:

Archives have become an increasingly common practice in the artworld since the 1960s. On the one hand, there are archives founded by artists or collectors; on the other, a more recent development, there are those founded by curators, who sought to make their collections of materials accessible and make their selection criteria public. That desire may have arisen from the dissolution of the notion of the self-contained artwork, which has been eclipsed by a contingent art object that makes a new form of cultural memory necessary and always contains a note of protest and a critique of museum practices.<sup>108</sup>

Richter og Drabble ser altså interessen for arkivbygging knyttet til andre roller enn kunstnerrollen som forankret i en idé om verket som en ikke-autonom størrelse. De peker på hvordan ulike kunstneriske praksiser fra 60-tallet av og frem til i dag tar utgangspunkt i en forestilling om verkets kontekst som en integrert del av kunsten selv og som et grunnleggende aspekt ved verkets mening.

De påpeker også hvordan slike praksiser skaper nye utfordringer for arkivering og formidling av kunst. Men ved å kuratere kuratorer som har laget prosjekter innen et slik verksbegrep, kan man si at den kuratoriske egenverdien de selv forfekter, vil være levedyktig gjennom verksbegrepet beskrevet ovenfor. De repeterer altså ikke ”nøytralt” disse praksisene, men de skaper en kuratorisk modell - et *motarkiv*, som produserer et slikt verksbegrep på nytt i de kuratoriske strategiene. Slik er arkivet ikke bare en ren gjentakelse eller dokumentasjon av de nevnte praksisene, men de produserer et nytt utvidet verksbegrep gjennom kuratorrollen.

I etterkrigstiden har mange vestlige kunstnere interessert seg for arkivet på en slik måte. Kunstnere som Thomas Hirschorn, Sam Durant og Tacita Dean har dannet arkiver som har blitt problematisert som ”gestures of alternative knowledge or

---

<sup>107</sup> <http://www.curatingdegreezero.org/archive.html> (oppsøkt 01.11.09). Dette er forøvrig en motivasjon som ligner Ute Meta Bauer sin motivasjon i prosjektet META: A New Spirit in Curating? der hun sier: ”As we know, art is a system, and reception, presentation and sale are part of this, not just the work alone. It is important to me to indicate the various factors that lead to our perceiving something as art.” Kunstlerhause Stuttgart, i *Meta2 A New Spirit in Curating*, 1992, s. 73

<sup>108</sup> <http://www.curatingdegreezero.org/archive.html> (oppsøkt 01.09.09)

counter-memory” – alternative arkivsamlinger der innholdet består av materiale som har vært oversett eller nedvurdert innenfor den dominerende kulturen.<sup>109</sup> På samme måte kan det være interessant å problematisere CDZA som *motarkiv*. Som en kuratert samling kuratert materiale, inneholder arkivet verken det man forbinder med ”kunst” eller ”utstillinger”. En tilsvarende interesse for å yte oppmerksomhet til et materiale som har vært oversett i dominant praksis. Materialet i arkivet er hentet fra ulike tverrmediale kunstprosjekter som ikke var objektbasert, og som derfor ikke fikk en like stor plass i museenes samlinger og i utstillingssammenheng som mer tradisjonell objektbasert kunst. I tillegg inneholdt arkivet mange prosjekter som var produsert utenfor de museumsinstitusjonene, og slik fantes det ikke noe naturlig sted for bevaring og arkivering av slike praksiser.

I tillegg til at arkivets materialinnhold minnet om kunstneriske arkiver, pekte også organiseringen av materialet og visningen av det på at dette ikke var et arkiv i tradisjonell forstand.<sup>110</sup> Både gjennom produksjon, organisering og visning av arkivet vektlegges forhold som bryter både med museal samlingspraksis, ”allmenne kunstutstillinger” og tradisjonell arkivpraksis.

Arkivets innhold er samlet i mindre enheter etter hvilken kurator som har sendt inn materialet. Disse enhetene er ikke katalogisert eller organisert på noen måte fra Richter og Drabbles side, men oppbevares i tilfeldig rekkefølge. Slik fremstår den kuraterte organiseringen av arkivet fra Richter og Drabbles’ side som knyttet til prinsippet om hvem som har sendt det inn. Ved å samle arkivet slik, er det den enkelte kuratoren som danner samlingsprinsippet for arkivet.

En slik organisering understreket at Richter og Drabble tilla den enkelte kuratoren forfatterstatus. Ved at materialet var registrert alfabetisk etter den enkelte kuratoren under en ”bibliografi” på nettet, ble også et slikt budskap forsterket. Ettersom ordet ”bibliografi” vanligvis brukes om klassifisering og nedtegnelser av bøker under forfatterens navn, tillegger Richter og Drabble deltagerne i arkivet en forfatterposisjon. Valget av en slik overordnet kuratorisk strategi understreker både hvordan kuratorene gis status som forfattere av materialet de har kuratert, og hvordan materialet knyttes til ideen om *verk*. ”Bibliografien” ligger også på hjemmesiden til CDZA, der alle kuratorene er presentert med en kort biografi samt linker til prosjekter

---

<sup>109</sup> Hal Foster: ”The Archival Impuls” i *The Archive*, London: MIT Press, Whitechapel, 2006. s. 143-148.

<sup>110</sup> Med ”arkiv i tradisjonell forstand”, forstår jeg arkiver som er vitenskapelig systematisert og fundamentert.

de har kuratert.<sup>111</sup> Hvilke kunstnere som har deltatt i de ulike prosjektene står ikke på nettsiden eller andre steder. Slik er det altså det kuratoriske arbeidet og de kuratoriske strategiene til Richter og Drabble som vektlegges i prosjektet – ikke de kunstneriske prosjektene selv.

Utstillingene til CDZA preges av to forhold. For det første tydelige kuratoriske grep i utstillingsrommet, som danner klare formale og meningsbærende strukturer for materialet.<sup>112</sup> For det andre av diskusjoner, foredrag, lesegrupper, workshops og seminarer som tar utgangspunkt problemstillingene i arkivet slik Richter og Drabble definerer dem. Slik understrekes det at kuratorrollen på flere nivåer ikke er en nøytral rolle. Utstillingsrommet retter fokus på kuratorene som har kuratert den fysiske visningen, samtidig som Richters og Drabbles interesse for selvrefleksjon kommer frem i det diskursive og prosessuelle programmet som oftest medfølger utstillingen. Spørsmål som problematiserer kuratering, arkivet, utstillingen og kunstverket går igjen i de forskjellige utstillingene.<sup>113</sup> Slike spørsmål repeteres også ved noen anledninger helt konkret i de fysiske visningene.<sup>114</sup> Ved dette kan man si at konseptkunstens problematisering og testing av kunsten, kunstnerens og kunstverkets grenser gjennom selvrefleksive spørsmål, er overført til kuratorisk praksis.

## Oppsummering

Kuratorprosjektet CDZ valgte arkivet som utgangspunkt for sin kuratoriske praksis for derved å formgjøre en kritikk av den borgerlige museumsinstitusjonens praksis. Dette museet fungerte som en produsent av en kollektiv identitet, mens Richter og Drabble ønsket å danne et alternativ til denne typen enhetlige fortellinger. De ønsket ikke å basere seg på kunsthistorisk utvalgs-kriterium, men heller å synliggjøre sine subjektive motivasjoner og interesser som lå til grunn for CDZA.

I produksjonen av et arkiv må det alltid etableres visse rammer for valget av dets innhold, og det må settes noen grenser for hva som skal inkluderes. Hva skal samles på og hvilket materiale faller utenfor? Svaret på disse spørsmålene er ikke

---

<sup>111</sup> En pdf av bibliografien kan lastes ned på siden <http://www.curatingdegreezero.org/bibliography.html>, (01.08.09)

<sup>112</sup> Se billegvedlegg 1-13 for eksempler.

<sup>113</sup> Kilde: [www.curatingdegreezero.org/tour/html](http://www.curatingdegreezero.org/tour/html) (oppsøkt 01.11.09)

<sup>114</sup> For eksempel, se illustrasjon nr.10

alltid artikulert i arkivet selv, men er ofte skjult bak virksomhetens faktiske funksjon og ansvarsområde. I forhold til kunstneriske prosjekter som problematiserer arkivet som form og idé, har Michel Foucaults tanker om arkivet vært viktig:<sup>115</sup>

The 'archive' is essential the law governing what can and cannot be said in a given period or situation, or the general system that governs the formation and transformation of statements and sentences.<sup>116</sup>

Arkivet som idé er altså knyttet til hva som kan produseres av kunnskap innenfor gitte perioder eller situasjoner. Slik kan man si at CDZ-arkivet forsøker å bryte ut av vante forestillinger om hva kuratering, kunst og kunnskapsproduksjon er.

Da er det nærliggende å innvende at prosjekter som dette, ved å henvende seg til en liten og spesialisert gruppe publikummere, har liten effekt eller forandringspotensial. Richter er selv inneforstått med at hun lager prosjekter primært for et spesialisert kunstpublikum. På spørsmål om hvordan hun relaterer praksisen sin til et publikum uttalte hun i samtale med meg:

I am especially interested in new artwork in general, and more specifically in new political forms of artwork. I think the public for this kind of art is a very small group of artists and curators, and maybe other people that is working in the experimental field of writing and critical theory. So in a way, the projects are something you produce for yourself and your friends who makes the public.<sup>117</sup>

Gjennom å velge et så kunstinternt tema som kuratorens rolle, og ved å presentere prosjektet ved små institusjoner med lave budsjetter, var Richter hele tiden bevisst på at prosjektet kom til å få relativt få publikummere. Likevel mener hun at prosjektet kan føre til endring av politiske og sosiale forhold:

Yes I certainly do! I think curating is a really political practise. Even if I don't think the artworld could be influential in a very direct way, and I do not think it is possible to make a political revolution through art since you are producing for a small amount of the population in a country, I think some ideas really get through media and into the consciousness of people. This is more like Rancière says about the artwork making different things thinkable. So indirectly changing the ideological field, you can also change something else, and that is what I'm really interested in. I also think this with Althusser that the fights in the ideological field is very important, because it challenge what everybody is content with, and in this respect it could make a big difference in a society.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> For eksempel nevnes Foucault eksplisitt i flere av tekstene som er samlet i boka *The Archive* og i forordet til Oukwi Enwezor i *Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, NY : Steidl Publishing, 2008.

<sup>116</sup> *Dictionary of Critical Theory* s.v "archive", Penguin Reference, 2000.

<sup>117</sup> Se vedlegg nr. 1, intervju med Dorothee Richter

<sup>118</sup> Ibid.

Så kan man naturligvis hevde at CDZA skrives inn i en liten del av historien nettopp i og gjennom min masteroppgave i kunsthistorie, og at prosjektet således blir del av offentligheten. Til sammenligning med de mange ulike avantgardebevegelsene, var det ikke det store publikum som sikret prosjektene deres en plass i historien, men ved at de gjennom andre strategier inngikk i offentligheten. På samme måte kan man si at CDZA er et prosjekt som tester hvor langt kuratorens ytring kan nå og kurateringens grenser. Går prosjektet inn i historien på flere måter enn bare gjennom oppgaven min, kan man si at prosjektet har lyktes. Men gjør det ikke det, vil CDZA sannsynligvis ha nådd kurateringens grense innen kunstfeltet.



## KBH Kunsthall kuratert av Jacob Fabricius (2005-2006)

KBH Kunsthall et godt eksempel på hvordan en kurator kan ytre seg gjennom å gjøre de kuratoriske strategiene om til meningsfull form. Ved å blande seg inn i en debatt i dansk offentlighet om hvordan en kunstinstitusjon burde og kunne drives, er KBH Kunsthall også et godt eksempel på hvordan en kurator kan iscenesette en institusjonskritikk i en større offentlig sfære. Kurateringen av KBH Kunsthall hvordan kunstneriske strategier overføres til kuratorisk praksis. I dette kapittelet vil jeg peke på hvordan kuratorens interesser danner utgangspunktet for et prosjekt der de kuratoriske strategiene formgjøres og integreres i et prosjekt der kunst, institusjon, formidling og kuratering smelter sammen.

### KBH Kunsthall

KBH Kunsthall var en alternativ kunsthall kuratert av den danske frilanskuratoren Jacob Fabricius. Kunsthallen tok utgangspunkt i en 2x2 kvm reklamemonter som var plassert midt i København sentrum, utenfor Steno Apotek rett ved Radisson SAS hotell og Hovedbanegården. Monteren var den siste i en rekke på syv montre, der de andre seks ble brukt til kommersielle formål innenfor samme tidsrom som kunsthallen eksisterte. KBH Kunsthall viste tretten ”separatutstillinger” i og utenpå monteren fra 2005-2006, i tillegg til den avsluttende ”samleutstillingen” *700% plus KBH Kunsthall centiennale* (20.-30.oktober 2006). I *700% plus* ble alle de syv montrene tatt i bruk, ettersom montrene skulle rives og KBH Kunsthall derfor måtte avsluttes i Vesterbrodgate. I tillegg arrangerte KBH noen få spesialperformanser i nærområdet, som da den danske elektronikamusikeren Goodiepal opptrådte foran frihetsstatuen i København litt lenger borte i Vesterbrodgate. Utstillingene i KHB-monteren ble avsluttet i Vesterbrodgate 1. i november 2006, men KBH-monteren ble flyttet og viderereført utenfor kunsthallen Krabbesholm Højskole i Skive.<sup>119</sup> Med Jacob Fabricius som ”direktør”, og med studentene Lotte Juul Petersen, Anders Gaardbo Jensen og

---

<sup>119</sup> Jeg avgrenser analysen i denne oppgaven til perioden KBH Kunsthall ble drevet i Vesterbrodgade, i København sentrum, ettersom flyttingen medførte et bytte av kontekst som endret prosjektet. [http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews\\_2007/interview\\_kbh\\_kunsthall/](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2007/interview_kbh_kunsthall/), (oppsøkt 9.oktober 2009)

...som ”kuratorer” fremstod KBH Kunsthall som en humoristisk alternativ institusjon, som utforsket alternative formater for formidling av kunst, og som minnet mer om et helhetlig kunstprosjekt enn om den praksisen som ble utført innenfor tradisjonelle museumsinstitusjoner.

Med intensjon om å blande seg inn i en debatt i dansk offentlighet om hvordan en kunstinstitusjon burde og kunne drives, var KBH Kunsthall et prosjekt som artikulerte hvordan de kuratoriske strategiene ble valgt med utgangspunkt i den kuratoriske intensjonen. De kuratoriske målsetningene bestemte hvilke kunstnere og kunstverk som ble valgt til prosjektet, og dermed også i mange tilfeller hvilken kunst som ble produsert. Slik jeg ser det, eksemplifiserer Jacob Fabricius’ praksis her verdien av en tilnærming til kuratorrollen som overskrider det tradisjonelle skillet mellom de ulike posisjonene i kunstfeltet som ”kunstneren”, ”kuratoren”, ”institusjonen” og ”betrakteren”. KBH Kunsthall var en alternativ kunsthall som fremstod som en kritikk av en kunstinstitusjon der de ulike posisjonene var definert og avgrenset.

Jacob Fabricius hadde arbeidet som frilanskurator siden 90-tallet. Som kurator for det alternative forlaget Pork Salade Press (1997-2007) og for utstillingsprosjektene *Art Calls* (1997), *Rent-A-Bench* (2002), *Sandwiched* (2003) og avisen *Old News* (2004-) hadde han arbeidet med prosjekter som overskred det tradisjonelle utstillingsrommet. Prosjektene er interessante fordi de eksemplifiserer en praksis som baserer seg på omgjøring av de kuratoriske strategiene til meningsfull form. Ved å overta strategier som tidligere var forbeholdt kunstnere, produseres mening ikke bare med kunstneres verk, eller i kuratorens strategier, men der disse to samhandler og smelter sammen. Før Fabricius ble ansatt som kurator ved Centre d’Art Santa Monica i Barcelona i 2005, arbeidet han uten fast tilknytning til noen institusjon. De fleste prosjektene fra denne perioden initiserte Fabricius selv, så også med KBH Kunsthall. I likhet med de nevnte prosjektene, var KBH Kunsthall et prosjekt som Fabricius initierte selv. KBH Kunsthall var heller ikke tilknyttet andre kunstinstitusjoner, men finansiert av Kunststyrelsen, noe som tilsvarer det norske Kulturrådet.

## Sosialpolitisk kontekst og kuratoriske målsetninger

Prosjektet *KBH Kunsthall* ble produsert med utgangspunkt i Københavns sosialpolitiske kontekst. Siden 70-tallet hadde dansk offentlighet vært preget av en tilbakevendende debatt om man skulle stifte en samtidskunstinstitusjon i hovedstaden eller ikke. Denne diskusjonen ble aktualisert i 1994, da direktøren for statens museum for kunst, Allis Helleland, avviste en stor samling fluxusverk tilbudt av den tyske samleren René Block.<sup>120</sup> Dette fikk en gruppe yngre kunsthistorikere, Kristin Kern, Sanne Koefod Olsen, Tone O. Nielsen og Morten Lerhard, til å skrive en kronikk i avisen Politiken under tittelen ”Kunst for nutiden”. I denne etterlyste de et utstillingssted for samtidskunst.<sup>121</sup>

Noen år senere kastet Fabricius seg inn i denne debatten, gjennom innlegget ”Fra sans og samling” publisert i Politiken i (2004).<sup>122</sup> Her kommer Fabricius med krass kritikk mot kurateringen av utstillingen *Clinch- Danske kunstnere markerer Kunstakademiets 250års jubilæum på Statens Museum for Kunst* (2004). Fabricius vektla hvordan utvalget av kunstnere og kunstverk i denne utstillingen ikke representerte bredden i dansk kunst. Dette fordi den utelukket tverrmediale kunstformer som performance, installasjoner og video- og lydverk, angivelig på grunn av det smale utvalget av kunstnere. I tillegg kritiserte han Helleland for å anvende det uklare begrepet ”kvalitet” som utvalgskriterium. Fabricius mente at denne praksisen representerte en ”mafia-ideologisk” praksis som førte til en ekskludering av mange kunstnere, og at dette fikk alvorlige konsekvenser for dansk kunsthver.<sup>123</sup>

Fabricius mente dermed at man som kurator måtte ta ansvar for å rette opp det feilaktige bildet av dansk kunsthver, som de tradisjonelle institusjonene produserte. I kommentaren fra ”Sans og samling” sa han:

Man bliver nødt til at tage ansvaret i forhold til at skabe et publikum, lære publikum og fornye danskernes forståelse for det udvidede værkbegreb samt den mangfoldighed af udtryk, der findes i dansk kunst. Det burde være Statens Museum for Kunst, der gjorde det. Sørgerligt, men sandt er det faktisk, at hvis man vil holde sig orienteret og følge ny dansk kunst på tæt hold, skal man til

---

<sup>120</sup> Gade og Jalving: *Ny-brud: Dansk kunst i 1990erne*, København : Aschehoug, 2006

<sup>121</sup> Ibid., s. 253-255.

<sup>122</sup> Utstillingen *Clinch- Danske kunstnere markerer Kunstakademiets 250års jubilæum på Statens Museum for Kunst* ( 01.04.2004-28.11.2004), Statens Museum for Kunst, København.

<sup>123</sup> Jacob Fabricius: ”Fra sans og samling” i Informasjonen, 15.04.04 Kilde: <http://www.information.dk/92651> (oppsøkt 01.11.09) (merk at dato på denne siden refererer til dato som artikkelen ble lagt ut på nett, 29.05.07, som skiller seg fra dato teksten ble publisert)

udlandet for at se de succesrige danske kunstneres udstillinger og værker. Her har man nemlig ikke berøringsangst for ”nye” udtryk, medier eller ”unge” danske kunstnere.<sup>124</sup>

Ett år etter at Fabricius skrev kritikken ”Fra sans og samling” åpnet *KBH Kunsthall*. Da han ble intervjuet av *Kopenhagen.dk* i forbindelse med åpningen av prosjektet, sa han om utgangspunktet for ”kunsthallen”:

Jamen, der har manglet en kunsthall i mange år. Det er der mange mennesker, der har været enige om. Der er mange, der har talt om det, og mange der har villet tage initiativ til det. Så kan man sige, at denne kunsthall er et spark til debatten om, hvad en kunsthall er, hvad der er brug for, hvilken beliggenhed den skal have, og hvor mange midler der skal til for at skabe det informationscenter, som jeg synes en kunsthall skal være.<sup>125</sup>

Man forstår altså at Fabricius anså KBH Kunsthall som en igangsetting og konkretisering av en debatt som allerede sirkulerte innenfor den danske offentligheten. Ved å etablere, drifte og formidle KBH Kunsthall, etablerte han en posisjon som han som kurator kunne ytre seg fra gjennom de kuratoriske strategiene innenfor offentligheten.

At motivasjonen til Fabricius var å blande seg inn i et offentlig rom understøttes av dette utsagnet:

KBH, var et spesielt prosjekt. Motivasjonen for prosjektet var for å gå inn i debatten om hvordan man distribuerer kunst, hvordan man kan tenkte seg en kunsthall, og hvor sjenerøst man kan tenkte innenfor rammene av en kunsthall, og samtidig blande seg inn i et offentlig rom, offentlige åpninger, med fokus på hvordan man formidler kunst i en kunsthall.<sup>126</sup>

Oppsummert brukes altså rollen som kurator til å iscenesette en institusjonell kritikk, gjennom å foreslå alternative måter å formidle kunst på. Jacob Fabricius bruker de kuratoriske strategiene aktivt for å oppnå dette målet.

Med en offensiv presseaktivitet, i form av intervjuer og produksjon av pressemeldinger, og gjennom prosjektets hjemmeside, muliggjorde *KBH Kunsthall* Fabricius’ målsetning om å bli en del av en offentlig meningsutveksling angående institusjonelle visningsrom for kunst i København. Begrepet ”offentlig” kommer fra tysk og betydde opprinnelig ”åpen”. I henhold til norsk ordbok betyr begrepet både at

---

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Intervju med Jacob Fabricius i *Kopenhagen.dk*. 25.10.2005, Kilde: [http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews\\_2005/interview\\_med\\_jacob\\_fabricius/html](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2005/interview_med_jacob_fabricius/html). (oppsøkt 01.11.09)

<sup>126</sup> Se intervju med Fabricius, desember 2008, se vedlegg nr. 2.

noe er allment tilgjengelig, og at det kan benyttes av alle. Men det kan også bety noe som angår alle i et samfunn. I tillegg kan ”offentlig” referere til noe som angår stat og kommune.<sup>127</sup> Som nevnt ønsket Fabricius å blande seg inn i et offentlig rom, og KBH Kunsthall relaterte seg til alle de nevnte betydningene av ordet ”offentlig”.

I likhet med det statlige museet, er en kunsthall vanligvis driftet med offentlige midler, den er åpen for allmennheten, den viser ikke salgsutstillinger og er slik sett ikke avhengig av utstillinger som ”selger” og av salgsinntekter. Dette til forskjell fra private gallerier og stiftelser. I likhet med museet er det derfor formidling av kunst som står i sentrum for driften, og ikke kommersielle interesser.

Men kunsthallen skiller seg fra museet ved ikke å ha en fast samling, og dermed å ha en funksjon av å representere en kunsthistorisk kanon som skulle representere en sammenhengende historie. Ettersom kunsthallen var en offentlig institusjon og slik ikke var avhengig av private midler, samtidig som den ikke hadde en fast samling den var forpliktet til å forvalte og formidle, gjorde den attraktiv som institusjonsform for kuratering av samtidskunst. Kunsthallen representerte med andre ord en frisone for kuratorisk eksperimentering.

På 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet kunne man se et økende antall kunsthaller etablere seg, og andre typer kunstinstitusjoner som tok navnet ”kunsthall”. I København byttet for eksempel Charlottenborg Udstillingsbygning navn til Kunsthall Charlottenborg i 2008, og Nikolaj Utstillingsbygning til Kunsthallen Nikolaj i 2006.<sup>128</sup> Om disse navnebyttene hadde en konkret sammenheng med KBH Kunsthall, eller om de bare var en del av en internasjonal trend, er vanskelig å fastslå.<sup>129</sup> Men at KBH Kunsthalls målsetting var å være synlig i den kunstfaglige offentligheten, og at Fabricius hadde et ønske om å motivere til etableringen av ”ordentlige” kunsthaller, er åpenbart. Dette kan man se både av Fabricius’ uttalelser i media, intervjuer og ved å se på forhistorien til denne debatten samt hvilken rolle Fabricius hadde hatt i den. På spørsmålet om han oppnådde det han ønsket med prosjektet svarte han:

---

<sup>128</sup> Informasjonen om Kunsthall Charlottenborg er mottatt på mail 15.juni 2009, informasjon om Kunsthallen Nicolay som skiftet navn 1. April 2006: [http://www.kunsthallennikolaj.dk/index\\_subpage.asp?subpageIDX=169&mainpageIDX=95](http://www.kunsthallennikolaj.dk/index_subpage.asp?subpageIDX=169&mainpageIDX=95), 09.11.09

<sup>129</sup> På direkte spørsmål (mailkorrespondanse 15.juni-1.nov 2009) var det ingen av institusjonene som relaterer sin praksis til institusjonsmodellen ”kunsthall” i København i dag, som mente at endringen i deres institusjon var knyttet til KBH Kunsthall. Siden etablering av kunsthaller var et utbredt fenomen fra sent på 90-tallet og frem til i dag, spesielt i Skandinavia, har jeg ikke undersøkt ytterligere motivasjoner for navnebytte.

I etterkant ble det skrevet i avisen om kunsthallen, som en komisk lillebror i en debatt om en virkelig kunsthall, og plutselig endret Gl Strand Kunstforening, Nikolaj Kirke og Charlottenborg Udstillingsbygning navn til kunsthaller. [...]Prosjektet ble også omtalt i to kunsthistoriske bøker, *Nybrud* av Rune Gade og Camilla Jalving, og i Københavns kunstårbok: *Ny Dansk Kunst* 05/06.<sup>130</sup>

Jacob Fabricius ønsket altså å inngå i den offentlige debatten om København burde ha en kunsthall. Aktivt arbeid med media gjennom intervjuer og pressemeldinger gav prosjektet plass i dansk media.<sup>131</sup> Selv om det som nevnt er vanskelig å fastslå om det finnes en direkte sammenheng mellom KBH og navneendringen til de nevnte institusjonene, så inngikk prosjektet i offentligheten på gaten der den stod, gjennom media og gjennom en kunsthistorisk offentlighet, som de nevnte publikasjonene. Prosjektets utførelse, gjennom de kuratoriske strategiene, bygget opp under en slik målsetting.

## KBH Kunsthall som sted

Den mest åpenbare kuratoriske strategien til Fabricius i dette prosjektet var valget av *stedet* for ”kunsthallen”. Ved å etablere *KBH kunsthall* inni og i tilknytning til en kommersiell glassmonter i København sentrum, og ved å velge verk som inngikk i denne konteksten, var *stedet* integrert i KBH Kunsthall. Med *sted* forstår jeg både den fysiske og diskursive konteksten som var tilknyttet den spesifikke monteringen, både ved at den var en reklamemonter som var plassert ved siden av en rekke andre reklamemontre, og at disse var plassert i sentrum av Københavns handlestrøk. Da dette handlestrøket også var sentrum i København by, var ”kunsthallen” slik plassert i kjernen av to sentrale ”offentligheter” i København; den kommersielle og den bymessige. Begge disse kontekstene ble, som jeg vil peke på, gjennom de kuratoriske strategiene anvendt som meningsbærende i prosjektet, og slik integrert i KBH Kunsthall.

Men også hjemmesiden til prosjektet: <http://www.kbhkunsthall.org/> var en del av kunsthallen, og slik et annet *sted* for kunstnerisk produksjon. I følge Fabricius var

---

<sup>130</sup> Intervju gjennomført i Malmö desember 2008, se vedlegg nr. 2 *Ny Dansk Kunst*, Københavns Årbok 05/06, København : Shooting Gallery Press, 2006 og Gade og Jalving: *Nybrud -dansk kunst i 1990erne*, Danmark: Aschehoug Forlag, 2006.

<sup>131</sup> Utskrift fra det danske avisarkivet ”Infomedia” viste 15 treff i ulike aviser i Danmark, i tillegg kommer mange treff om man søker på [kopenhagen.dk](http://kopenhagen.dk).

et av formålene med KBH, å blande inn kunst i formidlingsstrategiene til prosjektet.<sup>132</sup> Kunstnere og kunstverk ble helt konkret inkludert i informasjonen om, og i kommunikasjonen av kunsthallen. På samme måte som for eksempel Siegelau og Szeemann utvidet utstillingsrommet til også å inkludere katalogen, anvendte Fabricius nettsiden, og noen ganger også pressemeldingen, som produksjonssted for kunst. Slik ble KBH Kunsthall destabilisert som et enhetlig sted knyttet til bestemte arkitektoniske rammer, og prosjektet inngikk i en utvidet kontekst fordelt over flere steder.

Lydverket *Tuesday d. 13 sept. 15:30* (2005) av Astrid Lomholt er et eksempel i så måte. Verket bestod av lyder som omgav monteringen i Vesterbrogade; trafikk fra busser, biler og motorsykler blandet med småprat og generell bystøy. Verket fungerte slik at det automatisk kunne lastes inn på pc'en når man lastet inn hjemmesiden, og fremstod slik som en integrert del av prosjektet. Siden verket spilles av ved siden av et bilde av monteringen, peker det tilbake på monteringen som en potensiell arkitektonisk beholder for kunst. Men ved å gjengi lydene rundt monteringen, vektlegges også "institusjonens" bymessige kontekst. Siden det bare var på nettsiden at dette verket kunne oppleves, oppvurderes nettstedet som utstillingssted. Slik fremstod verket som avhengig av de kuratoriske rammene, og kunne ikke fungere uten å være en del av KBH Kunsthall som kuratorisk prosjekt.

Å integrere et steds fysiske og diskursive kontekst i et kunstverk, refereres ofte til som "stedsspesifikk" kunst. I følge professor i kunsthistorie Miwon Kwon og forfatter av den kjente boka *One Place after the other. Site Specific art and locational identity*, kan dagens aktive bruk av begrepet om vår tids kunst knyttes til to forhold.<sup>133</sup> For det første til et forsøk på å vekke til live kritikken fra institusjonskritiske praksiser på 60- og 70-tallet, som inkluderte *stedet* som meningsbærende i både produksjonen, presentasjonen og i resepsjonen av kunsten. Og for det andre å markere en avstand til den samme praksisen slik den var artikulert den gang. Hun skriver:

On the one hand, this phenomenon indicates a return of sorts: an attempt to rehabilitate the criticality associated with the anti-idealist, anticommercial site-specific practises of the late 1960s and early 1970s, which incorporated the physical conditions of a particular location as integral to the production, presentation and reception of art. On the other hand, it signals a desire to distinguish current practises from those of the past – to mark a difference from artistic precedents of site

<sup>132</sup> "Vi prøvde at tenke kunstværker med ind i udformningen og informationen af kunsthallen.", se intervju med Fabricius Malmö 2008, vedlegg nr. 2.

<sup>133</sup> Miwon Kwon: *One place after the other – site-specific art and locational identity*, MIT Press London, 2004.

specificity whose dominant positivist formulations (the most wellknown must be Richard Serra's) are deemed to have reached a point of aesthetic and political exhaustion.<sup>134</sup>

Men dagens stedsspesifikke kunst er kjennetegnet av å rette seg mot en utvidet offentlig sfære som inkluderer et bredere kulturelt felt. Kwon skriver videre:

In more recent site-oriented practises, projectbased art by artists such as Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Phillip Müller, and Fred Wilson, among many others, the site of art is again redefined, often extending beyond familiar art contexts to more "public" realms. Dispersed across much broader cultural, social and discursive fields, and organized intertextually through the nomadic movement of the artist [...]the site can now be as various as a billboard, an artistic genre, a disenfranchised community, an institutional framework, a magazine page a social cause, or a political debate.<sup>135</sup>

I følge Kwon viser ulike kunstneriske praksiser på 90-tallet at 60- og 70-tallets idé om *stedet* er omdefinert til også å vise til et mye bredere kulturelt, sosialt og diskursivt felt. Med KBH Kunsthall forholdt Fabricius seg nettopp til den typen utvidet stedsbegrep som Kwon peker på. Han iscenesatte forhold på en måte som innebar en sammensmeltning av kunst og kontekst.

I denne sammenhengen er det et poeng å peke på hvordan monteringen til KBH Kunsthall presenteres på nettsiden. Både på hovedsiden til prosjektet, under "pressebilder", og under "locations/stills" ligger ulike bilder av monteringen, men alle bildene av monteringen fremstiller den tom. Monterens gjennomsiktede struktur vektlegges også i alle fotografiene, og dermed dens relasjon og medeksistens med konteksten den står i. Dette understrekes også ved at monteringen er avbildet på måter som fremhever dens relasjon til omgivelsene, enten ved at bygninger, fotografen eller forbipasserende på gata fremkommer som motiv gjennom monteringen, eller reflekteres i dens overflate.<sup>136</sup> Ved å bruke de nevnte kuratoriske strategiene, å avbilde kunsthallen tom og som en del av sine omgivelser, understrekes både potensialet i hva en kunsthall kan være, ettersom den kan fylles med hva som helst - og potensialet i hvordan den kan være en del av sine omgivelser. I tillegg minnet fremstillingen av monteringen også om de minimalistiske speilkubene til Robert Morris *Mirrored Cubes* fra 1965, noe som understreket monteringen som meningsbærende form.

---

<sup>134</sup> Ibid., s. 3.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Se billedvedlegg 11-13.



## KBH Kusthal i Vesterbrogade

Ved også å anvende monterens diskursive og fysiske kontekst som del av verkene, og ved å velge kunstnere som brukte lignende strategier som Fabricius, smeltet de kuratoriske strategiene sammen med verkenes form og innhold og kunstens innhold sammenfalt dermed med kunsthallens form. Et eksempel på et slikt sammenfall var verket *Extra Ordinary* (2006) av Lasse Schmidt Hansen. Verket bestod av en utstoppet bydue som var plassert i bunnen av montereren. Ved at duen er et kjent element i bybildet i europeiske storbyer, ble en del av byen trukket inn i montereren, og slik ble monterens "utside" og "innside" blandet. Et poeng til var hvordan en utstoppet due i en glassmonter kunne vekke assosiasjoner til et visningsformat som man forbinder med naturhistorisk museum. Hansens prosjekt kunne slik bli lest som et verk der grensene mellom utstillingen selv, kunstverkene og konteksten ble blandet. Prosjektet visket slik ut skillet mellom kunst og liv, og innebar en produksjonsform som inkluderte flere ulike kontekster. I likhet med Fabricius' målsetting om å bryte ned grensene mellom kunst og liv, og om å utforske andre typer formidling av kunst til forskjell fra det tradisjonelle museet, problematiserte Schmidt Hansen hvordan kunst ikke er atskilt fra sin kontekst, men at den kan ta utgangspunkt i denne konteksten og i dens medieringsstrategier.

Utstillingene i KBH Kunsthall ble også anvendt til å problematisere mer diskursive forhold knyttet til ideen om en kunsthall. Mens noen av disse utstillingene presenterte konkrete arkitektoniske forslag til en kunsthall eller hvordan den skulle forholde seg til et bymiljø, som for eksempel *Arcitectural Model* (2005) av Laura Stamer, John Kørnors *1st udkast* (2005) og Ulrik Heltofts *Non-Freedom, Inequality and Greed* (2006), knyttet andre kunstnere ideen om en ny kunsthall i København til ideen om å konstruere det umulige.

*FITZCARRALDO. 55 days of working on the construction of a Stela 34 yacht at the CASM* (2006) er et eksempel på dette. Fotoverket er laget av den spanske kunstneren Mari Anson, og ble vist i KBH kunsthall 25.august – 1.oktober 2006. Verket dokumenterer et av Ansons tidligere utstillingsprosjekter, der han hadde forsøkt å bygge en yacht. Uten forkunnskaper og uten muligheter til å frakte en eventuelt ferdig båt ut av gallerirommet, viser fotografiene hele arbeidsprosessen.

Innenfor rammene av KBH Kunsthal, fremstod verket som et forslag til hvordan prosess og tilstedeværelse kunne oppvurderes til fordel for et konkret, fysisk resultat. Til sammenligning hadde Fabricius laget en ”kunsthall” uten å være i en posisjon der han kunne bygge en ordentlig kunsthall. Slik repeterte Fabricius de kuratoriske strategiene han selv valgte ved å stille ut prosjektet til Anson. Et slikt prosjekt kunne problematisere prosjektets rammer og eventuelle begrensninger, og ikke minst hvilken funksjon kunsten skulle ha. Ved å inkludere Ansons båtbygging ble det umulige manifestert som muliggjøring av andre forhold.

Jacob Fabricius inviterte også to kunstnere som hadde tilhørt den første gruppen konseptkunstnere på 60- og 70-tallet, Adrian Piper og den tyske konseptkunstneren Hanne Darboven til KBH Kunsthal. Piper deltok med verket *Everything will be taken away*, et verk som var en del av serien *Everything #* (2003 - ). Verket var tekstbasert og var fordelt over monterens fire yttervegger på en bakgrunn som reflekterte omgivelsene til monteringen.<sup>137</sup> Setningen var tatt fra den russiske tenkeren Alexander Solzhenitsyn: ”once you have taken everything away from a man, he is no longer in your power, he is free”<sup>138</sup> Fra Pipers side var altså setningen ”Alt vil bli tatt bort” ment som en frigjørende setning også. Piper har selv uttalt om verket at det ligger en mulighet til frigjøring i det at en “[...] detachment from all the relationships, communities, values, and practices that make anomaly and ostracism possible.”<sup>139</sup>

Pipers kunstneriske produksjon tar utgangspunkt i hennes eget subjekt –som produkt av de sosiale og politiske forholdene i USA, knyttet til det å være en svart kvinne. Det er dette som danner henne selv. Teksten ”Everything will be taken away” kan leses samtidig som man som betrakter sitt eget speilbilde slik den er montert på KBH Kunsthal. Slik smelter resepsjon, kunstnerisk produksjon og kuratorisk produksjon sammen. Og slik kan man si at Fabricius følger oppfordringen fra Benjamin, ved å produsere situasjoner gjennom form, som aktivt bryter inn i samfunnets politiske og sosiale virkelighet.

---

<sup>137</sup> Se billedvedlegg nr 17

<sup>138</sup> Kirsten Swenson: "Adrian Piper at Elizabeth Dee," *Art in America*, June/July. Kilde: [http://www.elizabethdeegallery.com/files/press/AP\\_2008-06\\_Art%20in%20America\\_p194-195.pdf](http://www.elizabethdeegallery.com/files/press/AP_2008-06_Art%20in%20America_p194-195.pdf) (oppsøkt 01.11.09)

<sup>139</sup> Pressemelding fra utstillingen *Everything* med Adrian Piper i Elisabeth Dee Gallery, NY (01.03.08-19.04.08) <http://www.elizabethdeegallery.com/exhibitions/view/everything>

Et annet eksempel på en slik produksjon var prosjektet *Freeshop* (2006). I samarbeid med den radikale danske kunstnergruppen Superflex tok KBH Kunsthall over Steno Apotek for én dag. Denne dagen lot de alle kundene som kom til kassen i apoteket for å betale få med seg medisinen gratis. Prosjektet ble finansiert ved hjelp av midler som KBH Kunsthall hadde mottatt fra det danske kulturrådet. I et intervju til [Kopenhagen.dk](http://kopenhagen.dk) knyttet Fabricius denne performancen til en større sosialpolitisk kontekst:

Til det projekt brugte vi en tredjedel af de penge vi fik fra kunstyrelsen til udstillingen 700% plus, dvs. 25.000 kr., på at lave en "Freeshop" hvor der blev uddelt gratis medicin fra Steno apotek. Der har længe været snak om velfærdsstat og brugerbetaling og derfor var det fantastisk at kunne give noget tilbage til tilfældige mennesker som kom for at købe deres medicin. Pengene kunne ligeså godt have været brugt på et flot katalog over udstillingen, som en gravsten for kunsthallen, men vi valgte at give dem til apoteket, som delte gratis medicin ud i løbet af en dag.<sup>140</sup>

KBH Kunsthall eksemplifiserte med prosjektet hvordan kuratoriske strategier kunne blande kunst og liv gjennom valg og integrering av *sted*. Fabricius valgte kunstnergruppen Superflex til å ha en performance i Steno Apotek, finansierte prosjektet, og kommuniserte motivasjonen for det. Prosjektet ble aktivert gjennom den enkelte kunde og dens økonomiske hverdag. Men prosjektet ble også aktivert ved at performancen ble knyttet til en større sosialpolitisk virkelighet der Fabricius går ut i media og knytter prosjektet til brukerbetaling i velferdsstaten. Slik fremstod iscenesettelsen av Superflex som en kritikk av at utdeling av medisiner var underlagt det kapitalistiske systemet, og ikke statens velferdssystem. I dette prosjektet, som i de andre prosjektene KBH Kunsthall produserte, sammenfalt de kuratoriske og de kunstneriske målsetningene. Her var vektlegging av prosjektenes form helt sentral, en helhetlig form der de kuratoriske strategiene og kunstneriske strategiene ble blandet.

\*\*\*

Valget av visningsrommets form, en reklamemonter, underordnet seg konteksten den stod i. I radikal motsetning til for eksempel Serras *Titled Arch* (1981), som opponerte mot stedet den ble plassert, kunne bruken av reklamemonteren lett lede publikum til å tro at innholdet i glassmonteren var kommersielt. Spesielt da den stod i en rekke på

---

<sup>140</sup> "Interview: KBH Kunsthall" publisert 22.01.07 [Kopenhagen.dk](http://kopenhagen.dk), Kilde: [http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews\\_2007/interview\\_kbh\\_kunsthall/](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2007/interview_kbh_kunsthall/), (01.11.09)

sju, der de andre sju var i kommersiell bruk. En konsekvens var en potensiell usynliggjøring av både kunsthallen og kunstverkene.

En kunstinstitusjon rammer vanligvis inn sitt innhold gjennom å utpeke seg selv som en beholder for kunst, og dermed leder publikum mot en oppmerksomhet overfor dens innhold som *kunst*, en erfaring som skiller seg fra dagliglivet. De spektakulære museene for samtidskunst som Guggenheim Bilbao og Tate Modern er ekstreme eksempler i så måte. KBH Kunsthall motsatte seg en slik funksjon. Kuratorens valg av glassmonteren gjorde at kunstrommet inngikk i en eksisterende kontekst, i stedet for å skille seg ut fra den. Dette gjorde at passerende folk på gaten trolig lett overså prosjektet.

Et slikt valg kan leses som kritikk av en kommersiell kommunikasjon der det er om å gjøre å rope høyest for å bli hørt og sett. Men samtidig førte en slik strategi til at mange overså kunsthallen. Men siden monterer stod utenfor et døgnåpent apotek, var det ofte kunder som stod og ventet rett ved monterer. KBH Kunsthall var altså et kritisk prosjekt som ønsket å uttrykke at en kunstinstitusjon som *avgrenset rom* inkludert kunstnere, kuratorer, direktører og publikum som aktører, skulle kunne utvides til å arbeide på måter som knyttet sammen kunst og liv, og slik deltok i den faktiske politiske og sosiale virkeligheten i samfunnet. Slik var valg av glassmonteren en konkret kritikk av den borgerlige institusjonen som avgrenset kunstrommet fra resten av samfunnet, både diskursivt og fysisk.

At publikum oppfattet monterer som en kommersiell mediekanal, ga nye muligheter. Forventningen om et kommersielt budskap ble forstyrret. En slik forstyrrelse ville intervenere en offentlighet som var preget av kommersiell kommunikasjon.

Den potensielle usynliggjøringsstrategien av kunsthallen var ikke bare knyttet opp mot den kommersielle konteksten til monterer, men også mot dens materialitet. Det gjennomsluktige glasset i monterer gjorde at rommet i seg selv ikke var så tilstede som et vanlig visningsrom for kunst var. Som betrakter kunne man se bygninger, folk, biler og andre forhold fra bybildet samtidig som man så på objektene inni monterer. I de tilfellene da monterer ble dekket helt, ble andre strategier anvendt for å trekke inn monterers fysiske kontekst og slik blande den med prosjektets diskursive kontekst. I Ulrik Heltofts *OJO* (2006) (øye på spansk) var monterer omgjort til et Camera Obscura som betrakteren kunne se omgivelsene til monterer gjennom. Lise Anne Auerbacks strikkegensere med politiske motiv og Alevtina Kakhidzes verk *The*

*Gloves Box* (2006) var også verk som direkte fremstod som varekritikk, ved at de gjenga typeiske objekter som inngikk i den kommersielle virkeligheten som omga montereren.

Oppsummert hadde altså Fabricius valgt kunstnere som selv vektla visningsskonteksten som del av verkets meningsproduksjon. Dette var en konseptuell strategi. Ved å velge verk som dette, og ved selv å bruke kuratoriske strategier som også bar mening i sin form og i sitt møte med konteksten, ble kritikken som utspilte seg i dette prosjektet fordoblet. Slik smeltet kunst og kontekst sammen på ulike nivå, og kunsten og livet rundt var blandet i et helhetlig prosjekt initiert og produsert av Fabricius.

I tillegg var kunstnerne som ble invitert med i prosjektet internasjonale kunstnere som var anerkjente, men som ikke tidligere hadde vist arbeider i Danmark, som for eksempel de eldre konseptkunstnerne Adrian Piper eller Hanne Darboven. Unge danske kunstnere, som heller ikke var viet mye oppmerksomhet i de danske institusjonene som John Kørner, Lasse Schmidt Hansen og Ulrik Heltoft var også representert. Valget av kunstnerne fremstod derfor som en konkret kritikk av de etablerte institusjonene i Danmark på den tiden, siden disse ikke hadde viet disse kunstnerne plass i institusjonene.

## **Kunstnere som hadde brukt lignende strategier**

Fabricius var ikke den første som hadde utøvd institusjonskritikk gjennom produksjon av alternative institusjoner. *Marcel Duchamps Boite en valise* (1935-41 ), Andre Malareux *Museum Without Walls* (1968), og Marcel Broothaers *Musee d'art Moderne* (1968/69 ) var noen ulike eksempler på kunstnere som på ulike måter kritiserte kunstinstitusjonen gjennom andre utstillingsformater. Slike prosjekter var en måte for kunstneren å utvide sin egen kontroll over verkenes kontekst, og den meningen som ble produsert der. Fortausgalleriet *Galerie Légitime* (1962/63) av fluxuskunstneren Robert Filliou kan trekkes frem som et godt eksempel på en kunster som også iscenesatte et alternativt galleri på fortauet, som Fabricius gjorde med KBH Kunsthall.

”Galleriet” bestod av Fillious filthatt med noen objekter oppi, som Filliou presenterte på ulike steder på gata i Paris. Noen ganger samarbeidet han med andre kunstnere om dette, for eksempel Ben Patterson, og andre ganger ikke. Hatten var svart og hadde ulike ting oppi seg; en klut med stempelet *Galerie Légitime*, to

hjemmelagde papirbokser, den ene av brunt innpakkingspapir med en påstemplet poengsum, og den andre i oransje papir stemplet med to små mynter. I tillegg kunne Filliou inkludere andre bruksgjenstander.<sup>141</sup> Noen ganger viste Filliou frem de forskjellige tingene oppi hatten, og diskuterte dem med forbipasserende på gata. Andre ganger satt han ved siden av, uten å ta initiativet til samtaler eller gi tegn til at dette var et kunstprosjekt. Ben Patterson beskriver et tilfelle av hvordan ”galleriet” fremstod:

At 9 A.M. on the 3rd. of July, 1962, Robert Filliou and I arrived from Place Pigalle to sit down in a light rain at 94ème division, 1ère ligne 77, no. 12-97 in the Cimetière du Père Lachaise, (the tomb of Gertrude Stein). We sat, talked, rested and waited; a watchman passed, a gravedigger passed and later, some other people (perhaps attending a funeral). At 11:00 A.M. we got up and moved to Place de la République.<sup>142</sup>

Som vi skjønner av Pattersons uttalelse, var ikke ”galleriet” avhengig av noe annet enn at kunstnerne selv definerte det som et galleri. Som en direkte avledning av kunstnerens kropp, både i form av å være mediert i kunstnerens hatt og noen ganger i å etablere sin synlighet på kunstnerens artikulasjon av prosjektet gjennom samtaler med forbipasserende, fremstod galleriet som et prosjekt der medieringen av kunsten, formen og dens innhold, smeltet sammen i kunstnerens kropp og hans handlinger i det offentlige rommet. Kunst og liv ble slik en enhet, og skillet mellom kunst og betrakter inngikk i en større sosial sfære. På denne måten var kunsten var del av en større helhet som strakk seg ut over både objektet og institusjonen.

Et slikt totalt prosjekt som anvendte ulike typer usynlighetsstrategier, minnet om KBH Kunsthall. I likhet med *Galerie Légitime*, kunne man lett passere KBH Kunsthall uten å skjønne at det var kunst. Det var gjennom Fabricius som subjekt, at prosjektet ble formidlet som kunst, både i media og under åpningene av de ulike utstillingene som ble markert av at Fabricius og hans ”kuratorteam” serverte ulike typer mat og drikke. Kunst og liv smeltet slik sammen idet Fabricius og de andre samtalte om prosjektet med folk på gaten. Men i det at monteringen gled inn i sine omgivelsene og underordnet seg disse uten om åpningene også, var det også en måte å utviske grensene mellom kunst, institusjon og liv.

---

<sup>141</sup> Hanna Higgins: *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002, s. 148-150.

<sup>142</sup> Ben Patterson, signert uttalelse, hentet fra Ina Blom: *The intermedia dynamic : an aspect of Fluxus*, Oslo: UiO, 1993, s. 21. (opprinnelig hentet fra Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

På samme måte som KBH Kunsthall fremstår formen i *Galerie Légitime* som institusjonskritisk. Både gjennom å ”etablere” et antigalleri i det offentlige rommet, og i å inkludere objekter som vanligvis ikke får plass i tradisjonell museal praksis, og slik foreslå en alternativ mediering og definisjon av hva kunst er. Fabricius inntok en lignende metarolle som Filliou, som iscenesetter av en anti-institusjon. I likhet med Galleri Legitime var det ulike kunstnere som deltok. Men til forskjell fra Fillious galleri, produserte Fabricius en meta-struktur, hvor andre kunstners verk ble plassert inn. Slik fremstod forholdet mellom de enkelte ”forfatterskapene” annerledes hos KBH Kunsthall.

Et annet eksempel på en kunstner som utøvde institusjonskritikk gjennom en ”antiutstilling” var da gruppen BTMT ”stilte ut” første gang sammen ved ”Salon de la Jeune Peinture” 3 januar 1967 i Paris.<sup>143</sup> Gruppen bestod av kunstnerne Daniel Buren, Olivier Mosset, Daniel Parmitier og Niele Toroni. Med strengt formale verk viste hver kunstner fra kl 11:00 til kl 20:00 flest mulig av sine mest kjente verk mens utsagnet: ”Buren, Mosset, Parmetier, Torino advise you to become intellegent” gikk over høytaleranlegget.<sup>144</sup> De signerte også en flyer der de sa: ”(...) since painting means painting with reference to aestheticism, flowers, women, eroticism, daily milieu, art, dada, psychoanalysis, war in vietnam, WE ARE NOT PAINTERS”. På slutten av dagen da de forlot utstillingen, tok de med seg alle verkene, og hang opp et banner der maleriene hadde hengt hvor det sto: ”Buren, Mosset, Parmetier, Torino are not exhibiting”. Med en slik handling endret de innholdet i hva det ville si å stille ut. Handlingen minner om hvordan KBH Kunsthall utvider ideen om hva en institusjon er, og hva en utstilling er.

Sammenligningen gjør det relevant å spørre seg hvilken forskjell det gjør at Fabricius utøver en kuratorrolle og Filliou en kunstnerrolle? I artikkelen ”What Is a Curator?” av Claire Bishop, hevder hun at den største forskjellen mellom kunstneren og kuratoren er at kuratoren alltid må forholde seg til en andres meningsproduksjon. Hun mener at dagens rolle er knyttet til den kunstneriske produksjonen fra 1968-72 fordi det den gang foregikk en kamp om retten til å produsere mening. Hun skriver:

”The newly singularised role of the curator is inseparable from changes in artistic production that took place during the years 1968–1972 – the years bracketing Broodthaers’ Musée d’Art Moderne.

---

<sup>143</sup> Foster m.fl: *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2004 s. 520.

<sup>144</sup> Ibid.

These are the years of a power-struggle, not simply for control of a space, but for a control of meaning”<sup>145</sup>

I følge Alex Farquason skiller dette seg fra i dag, da kunstner og kurator samarbeider om å ødelegge ”the structures of mediations”.<sup>146</sup> Slik smeltes kunst og kuratering sammen.

## Konsekvenser for den kunstneriske produksjonen

Der kunstnerne tidligere var ”fri” fra institusjonen i produksjonsfasen, men måtte forholde seg til å miste kontrollen over verket etter det hadde forlatt kunstneren, har kuratoren overtatt rammedefinisjonen i selve produksjonsfasen eksemplifisert ved KBH Kunsthall. Hvilke konsekvenser får dette? Hvis kuratorrollen vokste frem med en intensjon om å fri kunstneren fra krav om salgbarhet og institusjonell makt, kan spørre seg om ikke denne situasjonen har blitt avløst av ufrihet for kunstneren ved at kuratorens overordnede kuratoriske ramme er styrende for den kunstneriske produksjonen. Kunstneren vil da være avhengige av å kjenne til idégrunnlaget til kuratoren - det som ligger til grunn for produksjonen - , og i tilfelle være enig i det, dersom man ikke skal komme i en ny ”undertrykkende” situasjon, hvis kunstner og kurator produserer verk med mening som divergerer. Hvordan vil for eksempel kuratoren forholde seg til arbeider som bryter med kuratorens instruksjoner og ønsker? Fabricius sier generelt om forholdet mellom kunstnerisk produksjon og kuratorisk produksjon:

Det varierer fra prosjekt til prosjekt, om det er en vanlig utstilling der man gir kunstnere et rom, eller som i dette tilfellet da er det jo en form for dialog eller samproduksjon hvor man sammen med kunstneren kommer med et opplegg. Kunstneren tar opplegget til seg som en utfordring, enten spiller de med, eller så prøver de å bruke denne på en eller annen måte, og så har man en dialog omkring dette.<sup>147</sup>

Han ser produksjonen av utstillinger som KBH kunsthall, som et resultat av en samhandling mellom kunstner og kurator gjennom dialog. Men om kunstneren er underlagt kuratoren eller sidestilt med henne/han som meningsprodusent, ikke bare i en utstilling, men også i produksjonen av kunstverkene, gir det kuratoren

---

<sup>145</sup> Claire Bishop: ”What is a Curator?” i Idea: Art + Society nr. 26, 2007. Kilde: <http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895> , (oppsøkt 15.08.09)

<sup>146</sup> Alex Farquharson: ”Curator and Artist” Art Monthly nr 270, 2003, s. 15.

<sup>147</sup> Intervju vedlegg II.



innholdsmessig makt i kunstfeltet. I en slik situasjon finnes det ikke klare grenser mellom kuratoren som meningsprodusent og kunstnerens som meningsprodusent. Alexander Alberro sier om Sigelaubs endrede rolle på slutten av 60-tallet: "Sigelaub's function where changing from that of a dealer to a "consultant", or "organizer" of information"<sup>148</sup> I Fabricius sitt tilfelle vil jeg si at han eksemplifiserer en rolle som produserer kunstnerisk diskurs, der han selv, kunstneren, og etterhvert publikum inkluderes. Til forskjell fra Sigelaub, der kunstverkene og kunstnerne motiverte ham til rolleforståelsen, motiveres Fabricius i tillegg til en slik motivasjon, av en egen interesse for å artikulere en kritikk mot institusjonen og hvordan den drives.<sup>149</sup> Slik kan man si at KBH Kunsthall utvidet grensene for hva som var kunst, kuratering og institusjon til sammenligning med de tradisjonelle museene.

---

<sup>148</sup> Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, side 83.

<sup>149</sup> Seth Sigelaub intervjuet av Paul O'Neill, 2005, Kilde:  
[www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan\(SethSiegelauB\).pdf](http://www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan(SethSiegelauB).pdf) (oppsøkt 01.11.09)

## **Vedlegg 1. Intervju med Dorothee Richter**

Interview with Dorothee Richter, January 2009  
Zürich University of the Arts (ZHdK)

---

***Firstly, tell me about your background and how you came to be interested in curating?***

It's difficult to say, because I was always interested in the notion of the meta-discourse. When I started to curate, I had a little public gallery where I showed theme-based shows. The first show was a research on houses, or something like that, quite ironically in a way. Then the local art-institutions became interested in my practise, and one of them offered me to work for them for a period of one year. I agreed, and the condition was that I do a project of my own. So this project was CDZ-symposium, where I invited Barnaby Drabble to work with me.

***Would you say that there is something specific that has influenced your practise, like other curators, artists or theory?***

I think Ute Meta Bauer was someone I really respected, and her work really interested me. Concerning theory, I always read a lot of theory, so it's difficult to point out something specific. When I started my practise, I read a lot by Roland Barthes, for example *The Myth of the Everyday Life*, and I found it very interesting to think about the relation between words and pictures, and how they relate. Take for example in the case of the sign; it is impossible to divide the word and the picture. Whenever you say something you have an idea or a visual image of it, and also the other way around. You cannot develop an image or identify a thing, if you do not have a term for it.

***Could you please tell me how the CDZ-archive came about?***

The archive started in 2003, but previously we had a symposium in 1998 which we were thinking of repeating in Basel 5 years later. People we stayed in contact with were Anna Schindler, Stella Rollig, Robert Bürgel, Jeanne van Heeswijck among others. But we didn't get the funds, and the idea with the second symposium was to accompany it with an archive. So when we got about 1/10 of the funding we needed, we just started to work on the archive, asking people for publications. In the end it was about finding a new way to produce cultural memory for a practise that was not object-based. We also changed the structure of the project, from the formation of a big symposium, to a smaller one with both international people and local people accompanying the archive. At first both Barnaby and me were present in all the venues, but after a while just one of us was there, and we connected the project more closely to the local art-scene.

***How do you see the archive today, do you think the role of the project has changed since the start?***

Within the development of the project, its role also changed a lot since 2003. In the first presentation we didn't think of a discursive format, we were just there at the opening, talking with people about how to use the archive and things like that. Then in the next venue, in Geneva, we presented and worked with the archive together with the students in the art school. After this, we started to have small discussions at every venue – making and exploring different formats of bringing them into a debate. This part of the project was more and more outsourced to the curators or artists who invited the archive.

***How did you collect the CDZ- archive from the start?***

We were three people, Anna Schindler, Barnaby Drabble and me, and Anna proposed a list with about 10 people to invite to send us material about their practise. We all discussed the list and we decided to propose 15-20 people each.

***Where there any limits for the curators in terms of amount or type of material they could offer?***

We made this very open. Some people added all they ever did, and others made very specific choices.

***How does this work today, when you to a high degree have out-sourced the curatorial display of the archive?***

The curators we work with make a proposal list, and Barnaby and I discuss it and decide if we agree on the proposals. As the idea is to have a growing network, we appreciate and encourage people to make proposals for the archive.

***How do you select new curators to host the archive?***

The external curators suggest new curators, and invite them propose material for the archive. We have also a pre-formulated letter they can use. But sometimes you know, when the archive travels to the next location, people forget or neglect sending the publications to the archive, or it simply just takes a really long time.

***Do you find the CDZ-archive related to the art-scene in the 90s?***

It is clearly related to this scene, as *enlightenment* was one of the ideas the art-scene of the 90s had interest in. *Enlightenment* was always the premise of the archive. This interest was widespread among many art-groups working in the 90s, groups that were concerned with political ideas and ideas of self-empowerment. This could be exemplified Botschaft in Berlin and Ute Meta Bauers practise, among many others.

***Would you say that CDZ and CDZA relates to specific historical art-movements or specific theoretical inspirations?***

I think CDZ is related to Fluxus and Conceptual art because when people started to work with different ideas of the artwork, contrasting the idea of the artwork as only object-based, they also needed other ways of producing cultural memory. *The archive* is a way to produce memory about things you care for.

***Do you see the role of the curator from the 90s as something new, and if so, what characterize this role?***

I would say that the role of the curator from the 90s and onward, started in the 60s when artists began to organize their own events. The Fluxus movements could be a good example. But other artists-groups are also relevant; artists who wanted to distance their practises from the 'official art sphere'. They experimented with new ways of distributing and publicizing art, and organized different ways of bringing people together. And in a way this was brought into hierarchical order by figures like Harald Szeemann. Looking at the pictures of him from Documenta 5, he poses like a king among the board, serving as one example of how he brings the curatorial hierarchy directly into the art-sphere.

***Would you characterise curating today as a certain discipline or a practise?***

I think on the one hand curatorial activities could be seen as a specific practise, but on the other hand it is a part of the bigger field of cultural production, where the different roles are interweaved. In this field the difference between the curator, the artist, the designer and the other positions are not as profound as it used to be.

***Is it important to divide and define the different roles?***

Not really, but on the other hand, the curator creates meaning in a more contextual way than the artist - on another lever you could say. So there is certainly a difference between the role of the artist and the role of the curator, but in the end the roles are closely related.

***In the seminar A New Spirit in Curating, organized by Ute Meta Bauer in Stuttgart in 1992, Bauer called for exhibitions that adapted to the changes within notion of art. Would you say that curating today has adapted to the idea of the artwork to a greater extent than in 92, or do you think that the bigger institutions and the block-buster shows are still curated within a curatorial framework which is detached from the works within it?***

I think it's a bit sad to say, but I think most shows still exhibit art as autonomous and that the curators do not think about the way they also produce meaning within such a context. I would say that even if the idea behind these kinds of curating is quite idealistic in terms of wanting to show the artwork as 'it selves', I think there is no such a thing as neutral display. This way of showing works is also a way of putting the works into a specific reading. This could be exemplified by Documenta XII where the works were displayed in a quite radical way. The curators applied some very interesting ideas about curating, nevertheless the works were stripped away from their political context and put together in a very formal way.

***How do you see the power debate between the artist and the curator, do you think it is an important debate, or do you think this topic is outdated within the art-field?***

It's a bit outdated, but on the other hand many artists are concerned about the curator as more powerful than the artist, and this is true in a way.

***Could you elaborate on this?***

Well, you know, in terms the curator being able to choose artworks and artists for a show he or she has more power than the artist. But on the other hand, the art-field of today allows the artists to do the same if he or she should like to, and in this way self-empower. But I think the truth is that the curator is the new power-player in the art field, and that is something the artists really dislike, which is understandable.

***Do you think the curators in their practise should relate to this situation in any way, or be concerned about this situation?***

Yes, he or she should be concerned with this. I don't think there is a solution one way or the other, but as a curator you should be aware of the power-situation, and you should know what you are doing. It is important to debate and talk about this, and be aware of how close the different professions are in the art field today. This is more a question on cultural production in general, and I think this debate should be more concerned with what it's really about; the content, what meaning is created and for whom.

***In an interview with Barnaby when he was asked about the 'power debate', he claimed that this debate is not relevant without taking the audience into consideration, as exhibitions do not occur in a closed sphere. How do you relate your practise as a curator to the notion of the public and the audience?***

I am especially interested in new artwork in general, and more specific in new political forms of artwork. I think the public for this kind of art is a very small group of artists and curators, and maybe other people that is working in the experimental field of writing and critical theory. So in a way, the projects is something you produce for yourself and your friends who makes the public. In these terms I don't see the public very separated from the production.

***Do you want to change social and political issues when you curate?***

Yes I certainly do! I think curating is a really a political practise. Even if I don't think the art world could be influential in a very direct way, and I do not think it is possible to make a political revolution through art since you are producing for a small amount of the population in a country, I think some

ideas really get through media and into the consciousness of people. This is more like Rancière says about the artwork making different things thinkable. So indirectly changing the ideological field, you can also change something else, and that is what I'm really interested in. I also think this with Althusser that the fights in the ideological field are very important, because it challenges what everybody is content with, and in this respect it could make a big difference in a society.

***Lately we have seen many former freelance curators often associated with marginal political projects, being employed in bigger institutions. Curators such as Maria Lind, Jacob Fabricius, Ute Meta Bauer are but some examples. How do you see this change? And do you think it provides a good opportunity to change something bigger?***

Yes, I think this is an opportunity, the people you mentioned are all people I admire a lot for their work. Concerning Fabricius, he just started as a director of Malmö Kunsthall, so it's difficult to say how he will manage to work within a big museum. But as I see it, it's difficult for the curators involved in this kind of transitions. Take for example Stella Rolig working in Linz. She was the 'Bundeskurator', which means a nation-curator, and she had a lot of money to initiate interesting projects. But working in a big museum is really difficult, because you are in constant focus of political ambitions. In a museum you are also in a place where representations happen and the politicians demand this, wanting things in a specific way, something that is very tough for a curator I think.

***But do you still think it is possible to incorporate the political and radical part of a curators practise within the frames of a bigger institution?***

Yes, I think at least it is better to make one or two interesting inputs in exhibitions or project than none. But I think it is very difficult, so for me, I'm glad to be in the position where I am. But I think Jacob Fabricius has a great opportunity, and I really hope for him that he could change a lot. And also for Maria Lind, but because it was so difficult for her at the Kunstverein München, she's now back to teaching at CCS Bard College NY.

***Do you have any thoughts on curating in relation to the notion of "production"?***

I just think about curating as production of meaning. And maybe you use more of the idea of the meta-context more than in for example in art production. That's how I would see the difference, because as I see it you could curate without any material at all, so I don't think of curating in a very materialistic way. One example of this could be the show I curated at Studio Voltaire lately, about the Fluxus movement, that is about a movement that is not possible to materialize, because their work came through mediums such as videos and performances.

***Do you think curating today is a performative practise?***

I hope not. Maybe emphasizes on the performance is too big these days. I hope it's a practise that is also very concerned with content. I would like to emphasize content rather than performance. I see them as closely interconnected, that's for sure, but curatorial practice is more about how to do things with words and with art than to perform.

***Do you have any interest in merging art and life?***

Sure absolutely, like I said earlier, I have a political interest with my work as a curator.

## Vedlegg 2. Intervju med Jacob Fabricius

Intervju med Jacob Fabricius, desember 2008  
Malmö Kunsthall

---

### *Kan du fortelle litt om prosjektet KBH Kunsthall?*

KBH Kunsthall var et spesielt prosjekt. Motivasjonen for prosjektet var å gå inn i debatten om hvordan man distribuerer kunst, hvordan man kan tenke seg en kunsthall, og hvor sjenerøst man kan tenke innenfor rammene av en kunsthall. Samtidig skulle man blande seg inn i et offentlig rom med offentlige åpninger og fokus på hvordan man formidler kunst i en slik institusjon. Jeg gikk lenge og kikket på sju vitriner som stod på et veldig sentralt sted i København. Det var den siste foran apoteket som interesserte meg mest. Det var fordi apoteket var åpent 24 timer i døgnet så folk stod kontinuerlig utenfor og ventet, sommer som vinter. Det var et helt opplagt sted! Jeg brukte 6-8 måneder til å overbevise eieren om at han skulle ha en kunsthall på utsiden –og ikke en reklamemonter. Vitrinene var på fortauet, så folk gikk forbi. Jeg bare elsker dette stedet i byen, et lite innhukk mellom to bygninger som nesten krysser hverandre, rett utenfor Arne Jacobsens SAS hotell.

Det som var prosjektet var at vi skulle bygge opp en kunsthall, med alt det nødvendige som hørte til. Vi testet ut formatet og skrev og sendte ut pressemeldinger, men det kom bare en journalist selv om vi serverte mat og greier. Noen utstillinger varte i fire uker, andre kortere eller lengre. Jeg hadde ideen og to andre var med. Jeg jobbet med ideen lenge, de tre andre var kunsthistoriestudenter som jeg ga navnet kuratorer, selv om de ikke hadde erfaring som kuratorer fra før. Jeg titulerte meg selv som direktør, selv om jeg heller ikke noen erfaring som direktør fra før. Tituleringen var ment som en spøk. Vi lagde suppe hvis det var kaldt, og vi serverte kake og frukt om det var varmt. Vi hadde alltid noe hjemmelaget så det ble en hjemmelig stemning. Vi hadde et lite campingbord som vi pyntet med duk og blomster. Vi serverte kaffe med Baileys og te med rom - det var vår "husdrink". Noen ganger serverte vi champagne, med det var i tilfelle på åpningene.

KBH Kunsthall var et forsøk på å gjøre utstillingene så offentlige som mulige. Vi hadde også en webside der kunstnerne ble presentert. Vi hadde omtrent ikke budsjetter og det var jo selvfølgelig et problem. Designerne som lagde siden vår forsvant plutselig, men siden ser jo profesjonell ut uansett. KBH Kunsthall var også et forsøk på å gjøre det hele med et humoristisk blikk.

### *Og de seks andre montrene, ble de brukt til kommersielle formål?*

Ja, og etterpå ble de revet ned. Vi fikk vite det seks uker i forkant ved en tilfeldighet. Da hadde vi allerede planlagt utstillingsprogrammet fire måneder frem i tid. Vi kontaktet derfor de som eide monterene (som faktisk var fra 50-tallet) og så gav de oss to eller tre uker mer. Samtidig kontaktet vi alle eierne av de andre vitrinene, for å høre om vi kunne låne alle den siste tiden. De siste to ukene, eller muligens var det enda lengre, da viste vi i alle sju montrene, en kunstner i hver. Så avsluttet vi det med en "centriennale", en kunsthendelse som kun skjer hver 100 år. Dette var en kritikk av det store antallet biennaler som dukker opp over alt. For min del var det veldig praktisk at man kunne være sikker på at man aldri vil lage den neste.

### *Vil du si at prosjektet var vellykket? Oppnådde du det du ønsket?*

Ja det er helt klart. I etterkant ble det skrevet i avisen om kunsthallen, som en komisk lillebror i en debatt om en virkelig kunsthall, og plutselig endret Gl. Strand Kunstforening, Nikolaj Udstillingsbygning og Charlottenborg Udstillingsbygning navn til kunsthaller. Det var veldig interessant, fordi da ble prosjektet del av diskusjonen om man skulle ha en kunsthall i København eller ei. Malmö hadde en god kunsthall, hvorfor kunne ikke vi også ha en? Men det ble jo aldri noen ny kunsthall da. Men prosjektet ble også omtalt i to kunsthistoriske bøker, *Nybrud* av Rune Gade og Camilla Jalving og i Københavns kunstårbok: *Ny Dansk Kunst* 05/06.

Vi lagde også en humoristisk brukerundersøkelse om hvordan man besøkte kunsthallen, hvor lang tid man brukte på et kunstverk og så videre. Vi lagde en opptelling: hvem ser på kunsthallen i 30 sekunder, ett minutt og fem minutter? Vi stod i en dag, på et vanlig tidspunkt, et tidspunkt vi tenkte på som gjennomsnittlig, altså ikke i rushtiden og ikke midt på natten. I en time registrerte vi hvor mange publikummere vi hadde, og så ganget vi det opp. På årsbasis ble det hele 1.4-5 millioner! Deretter skrev vi en pressemelding om dette, og pressen skrev om det.<sup>150</sup> Louisiana Museum har sånn rundt 4-500 000 besøkende. Vår lek og interesse var å spille på pressen, for å hele tiden sette fokus på kunsthallen i det offentlige rommet.

### ***Av de prosjektene du har initiert selv, er det noen du syntes fungerte bra? I tilfelle hvorfor?***

Jeg synes prosjektet som ble kalt *Sandwiched* fungerte bra. Prosjektet ble utledet fra et annet prosjekt fra 1999 som het S-tog( S-train), og som tok utgangspunkt i meg som formidler av kunst. Prosjektet ble gjennomført i Københavns S-tog, hvor kunstneres verk og prosjektet ble installert og delt ut. I 2002 arrangerte jeg også i et prosjekt som het *Rent-a-bench*, og *Sandwiched* var også en slags videreføring og utvikling av dette idet jeg opplevde begrensningene i *Rent-a-benchs* muligheter for å svare på spørsmål fra publikum på gaten. I *Sandwiched* var avtalen at kunstnerne laget et skilt, og siden de ikke fikk noe honorar, fikk de i bytte for skiltet at jeg gikk rundt i byen i tre timer som ”boardguy” i en periode på to dager per skilt. Deretter fikk de skiltet tilbake. Første gang jeg gjorde dette var i LA. Vi hadde ingen budsjetter eller pressemeldinger. Etter dette ble jeg invitert av Public Art Fond og The Wrong Gallery i New York til å gjøre det samme prosjektet i New York. I begge byene valgte jeg at *Sandwiched* skulle foregå langt unna kunst – eller galleri kvartaler, for at unngå det normale kunstpublikummet. Det var en helt annen setting i Los Angeles enn i NY, fordi i LA kjører alle bil. I NY var det tilgjengelighet som preget prosjektet, mens det i LA var utilgjengelighet. Etter hver dag fortalte jeg kunstnerne om dagens opplevelser og de reaksjonene folk hadde hatt til kunstnerens kunstverk. *Sandwiched* var vellykket på grunn av all interaksjonen jeg hadde med publikum. I tillegg var prosjektet vellykket fordi amerikanerne var så vant til at all kommunikasjon i det offentlige hadde et bestemt kommersielt budskap. Dette prosjektet gjorde derfor folk forvirret og motiverte dem til å stille spørsmål, og det syntes jeg var veldig interessant. På denne måten gikk de hjem med en opplevelse.

### ***Hvordan valgte du ut kunstnere til dette prosjektet?***

Jeg valgte kunstnere ut i fra hvem jeg syntes kunne være interessante. Noen ganger synes jeg det er morsomt å velge noen som er veldig spesifikke, som arbeider på samme måten som prosjektet er tenkt. Mens andre ganger spør jeg kunstnere som jeg gjerne skulle sett ta utfordringen som prosjektet representerer. Et eksempel på det er kunstneren Leon Golub, som er trent som en klassisk maler med

---

150 Red. Anm: For eksempel:

”KBH KUNSTHAL SLÅR ALLE REKORDER - Besøgstal over 1.6 millioner årligt! Under overskriften ”Museerne holder skansen - Stabilt publikumsbesøg i 2005” kunne man for nogen tid siden i Politiken læse, at ”Det danske museums publikum er ganske trofast”, og herudover: at det samlede besøgstal på de danske museer for 2005 er fem procent større sammenlignet med tilsvarende tal fra 2004 - og her var der endda også fremgang set i forhold til året forinden! Men i benævnte undersøgelse glimtede især een institution ved sit fravær: KBH Kunsthall, Danmarks nye institution for samtidskunst, der har til huse over for Hovedbanegården i København. Det kan undre, for så vidt som denne institution siden sin åbning i oktober 2005 og frem til i dag ifølge egne statistikker har mønstret en årlig tilstrømning på i alt 1.681.920 besøgende - altså over tre gange så mange som hitlistens øverstplacerede! Og hvis blot KBH Kunsthalls besøgstal for de sidste tre måneder af 2005 retteligen var iberegnet de øvrige optællinger, var den med sine 423.936 besøgende i dette tidsrum alene røget direkte ind på en flot 2. plads! ”

[http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=6617&type=199&no\\_cache=1&plain=1](http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=6617&type=199&no_cache=1&plain=1), per 7.november 2009.

politiske motiver. Jeg synes det var interessant å se hva han kunne finne på. Han var også en eldre kunster, 80 år, så spennet i alder interesserte meg også; hvordan ser man på Public Art fra hans synspunkt?

En av dem som inspirerte meg til dette prosjektet var Adrian Piper. Hun gjorde mange offentlige performancer på 70-tallet. Disse var absurde, men hadde samtidig et politisk budskap. Som sort kvinne gikk hun ut i det offentlige rom og ble oppmerksom på statusen hun hadde der, det inspirerte meg den gang og gjør det fortsatt. På 80-tallet laget også videoverket *Cornered* (1988) der hun prater om hvordan det er å være kvinne, og hvordan hun føler seg inneklemmt. Tittelen *Sandwiched* refererer til akkurat dette. Å være "sandwiched" betyr at man er inneklemmt språklig, men også rent fysisk og sosialt, som i dette prosjektet. De som arbeider som sandwiched boardguys i samfunnet er finansielt og integrasjonsmessig inneklemmt. I LA er det mange latinere uten arbeidstillatelse som har denne jobben, og slik er de "sandwiched" eller inneklemmt i systemet. Tittelen på dette prosjektet refererer derfor til situasjonen min som kurator, til kunstneren Adrian Piper og hennes verk, og til en gruppe i det amerikanske samfunnet som ikke behandles bra av samfunnet. Kunst som jeg synes er interessant (som er public art), får en form for betydning, stiller spørsmålstegn og skaper dialog med folk man ikke kjenner fra før.

***Er det noen spesielle teoretikere, kuratorer eller kunstnere som har vært viktige for praksisen din?***

For meg er det mest kunstnere. Adrian Piper innen public art har betydd mye. Andre på 60-tallet som har inspirert meg er Daniel Buren, men der er mange flere, Sophie Calle for eksempel. Mange eksperimenter på 60-tallet hadde en sosial, politisk og sosiologisk innfallsvinkel til kunstproduksjon og kunst. Måten man sprer informasjon om bilder og kunstnerisk praksis interesserer meg som kurator.

***Ser du praksisen din som en kunstnerisk praksis?***

Nei, det gjør jeg ikke, men det blir jeg ofte spurt om. I disse prosjektene ser jeg meg selv som en formidler eller katalysator for kunstnerens idé. I *Sandwiched* prosjektet for eksempel hadde jeg ikke penger til å betale kunstnerne for verkene. Og ideen var jo også at jeg ikke ville gå ut å betale en meksikansk emigrant, for da ville jeg jo bare gjenta det som alle andre gjorde, og poenget mitt ville vært borte. Hovedspørsmålet ble dermed: kunne jeg som kurator ha en forståelse for kunstnerens idé eller språk, og dermed formidle hennes/hans verk?

***I den teksten "From museum curator to exhibition auteur" fra 1989 sammenlignet sosiologene Nathalie Heinich og Michael Pollack fremveksten av en ny kuratorpraksis med begrepet Auteur fra fransk film på 60-tallet. Senere har enkelte kuratorer som f.eks. kurator Jens Hoffman referert til sin egen praksis som auteur. Er dette et begrep du vil relatere praksisen din til?***

Selvfølgelig, man er jo en del av produksjonen og den måten som dialogen og resultatet trer frem på. Ettersom man er en form for kreativ sparringspartner, så kan man si at man oppfordrer til noe. I noen tilfeller utfører man det selv, og i andre tilfeller er det kunstnerne som utfører det. Jeg synes både Walter Benjamin og Umberto Eco er grunnleggende i denne sammenhengen. De tok noen tidlige og viktige skritt i forståelsen av samtidens debatt og kunst, lenge før den var skapt selv. Eco's betraktninger i *The Open Work* er jo interessant i forhold til *auteurs* rolle, og hvordan man kan utfordre og ændre kunstneren og kurators roller. Jeg vet ikke om Benjamin var bevisst på hvilke ringvirkninger arbeidet hans hadde. Hele informasjonssamfunnet, massemedia, informasjonsstrømmen som skulle komme, det er veldig imponerende.



## Bibliografi

Alberro, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Altshuler, Bruce. *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Adams, Inc., Publishers, 1994.

Aranda og Hoffman: "Curating as Art" i *Art Lies* # 59, 2008 ,  
<http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=0> (oppsøkt 01.11.09)

Bale, Kjersti. *Estetikk. En innføring*, Oslo: Pax Forlag, 2009.

Barthes, Roland. "Forfatterens død" (1968) i *Roland Barthes: I tegnets Tid*, Oslo: Pax, 1994.

Barthes, Roland. *Litteraturens nullpunkt*, oversatt til norsk fra *Le degré zéro de l'écriture* av Trond Berg Eriksen, Håkon Harket og Eivind Tjønnnesland, Oslo: Cappelen upopulære skrifter, 1996.

Benjamin, Walter. "The Author as Producer" i *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical writings*, oversatt av Edmund Jephcott. Redigert av Peter Demetz, NY : Schocken Books, 1986.

Bishop, Claire. "What is a Curator?" i *IDEA Art + Society*, #26, 2007. Kilde:  
<http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895>  
(oppsøkt 01.11.09)

Blom, Ina: *The Intermedia Dynamic : An Aspect of Fluxus*, Oslo: UiO, 1993.

Brenson, Michael. "The Curator's Moment" i *Art Journal* Vol 57, nr. 4 (1998)

Bryan-Wilson, Julia. "A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art", i *New institutionalism*, Verksted #1, Jonas Ekeberg (red.). 2. utg. Oslo: Office for Contemporary Art, 2006, s.89-109.

Buchloh Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *Artforum*

Buskrik, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*, London: MIT press, 2003.

Bydler, Charlotte. *The Global Artworld Inc.: On the Globalisation of Contemporary Art*, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.

Drabble, Barnaby og Richter Dorothee. *Curating Degree Zero : An international Curating Symposium*. Nurnberg: Verlag fur Modern Kunst, 1999 med medfølgende CD-ROM.

Eco Umberto. *The Open Work*, Oversatt av Anna Cancogni fra fransk, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1989.

Eigenheer, Marianne (ICE), (Guest editors Drabble and Richter). *Curating Critique*. Frankfurt Am Main: ICE Reader, Revolver Verlag, 2007.

Ekeberg, Jonas. *New Institutionalism, Verksted #1*, redigert av Jonas Ekeberg, 2003, 2. utgave. Oslo: Office of Contemporary Art, 2006

Enwezor Oukwi. *Archive Fever –Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, NY : Steidl Publishing, 2008.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* London : Thames & Hudson, 2004.

Fabricius, Jacob. "Some questions. Some answers. Interview with Barnaby Drabble" 05.05.07, <http://soloquierocurarme.blogspot.com/2007/05/some-questions-some-answers-interview.html> (oppsøkt 01.08.2009).

Foster, Hal. *The Return of the Real*, London: MIT Press, 1996.

Foster, Hal. "The Archive impuls" i *The Archive*, London: MIT press, Whitechapel, 2006.

Filipovic, Elena og Barbara Vanderlinden. *Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall* (red.), Cambridge, Mass: MIT, 2005.

Fredskil, Sune. "Interview: KBH Kunsthall". [www.kobenhagen.dk](http://www.kobenhagen.dk), 22.01.07 [http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews\\_2007/interview\\_kbh\\_kunsthall/](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2007/interview_kbh_kunsthall/) (oppsøkt 01.11.09)

Fabricius, Jacob: "Fra sans og samling i Sølvgade" publisert i *Informasjonen*, 15.04.04. <http://www.information.dk/92651> (oppsøkt 13.08.2009).

Gade, Rune og Jalving, Camilla. *Ny-brud: Dansk kunst i 1990erne*, København : Aschehoug, 2006.

Gupta, Anjali (red.) : *The Birth and Death of the Curator*, *Art Lies* nr. 59#, 2008 <http://www.artlies.org/index.php?issue=59&s=0> (oppsøkt 01.11.09)

Harding, Anna (gjesteredaktør). *Curating : The Contemporary Art Museum and Beyond*, Art & design profile no. 52Art & design 12, London : Academy Editions, 1997.

Foucault, Michel. "What is An Author?" (1969) i *Twentieth-Century Literary Theory*, Lambropoulos og Miller (red.) Albany: State University Press of New York, 1997.

Farquharson, Alex. "Curator and Artist", *Art Monthly* nr.270, del II, 2003.

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, September 2005, XLIV, No. 1, pp. 278–283.

Walter Grasskamp. "The White Wall –On the Prehistory of the 'White Cube'" i *Curating Critique*, Frankfurt: Revolver, 2007.

Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce and Nairne, Sandy (red.) *Thinking About Exhibitions*, London and New York: Routledge, 1996.

Griffin, Tim (introduksjon). "Global Tendencies : Globalism and the Large-Scale Exhibition", Moderator: James Mayer, med Okwui Enwezor, Catherine David, Francesco Bonami, Martha Rosler, Hans Ulrich Obrist, Yinka Shonibare i *Artforum*, November, 2003. Kilde: <http://www.artforum.com/inprint/issue=200309&id=5682> (opp søkt 01.11.09)

Higgins, Hanna. *Fluxus Experience*, Berkeley: University of California Press, 2002

Hannula, Mika og Aihla, Cathrine: *Stopping the Process? : Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Helsinki : NIFCA - the Nordic Institute for Contemporary Art, 1998.

Harding, Anna, Ed. *Art and Design Magazine: On Curating - the Contemporary Art Museum and Beyond*, , No.52, (London, Academy Editions, 1997).

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*, NY: Routledge, 1977/2003

Hoffmann, Jens, Ed. *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, Frankfurt am Main : Revolver, 2004.

Kachur, Lewis. *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge : MIT Press, 2001

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridg/London : MIT Press, 2004.

Meiner, Carsten (utvalg, oversettelse og innledning), *Roland Barthes – Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004

Merewether, Charles (red.). *The Archive, Documents of Contemporary Art*, London: MIT Press, Whitechapel, 2006.

Misano, Voktor og Zabel Igor (red.). *MJ-Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship*. Amsterdam: SilvanaEditorale , 2008.

Möntmann, Nina, Ed. *Art and Its Institutions*, London : Black Dog Publishing, 2006.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley : University of California Press, 1999.

O'Neill, Paul. "The Co-dependent Curator", *Art Monthly*, No. 291, November, 2005, s. 7-10.

O'Neill, Paul. "I'am a Curator", *Art Monthly*, No. 275, (April, 2004), pp. 7-10.

Paul O'Neill. Intervju Seth Siegelau, 2005:

Kilde: [www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan\(SethSiegelau\).pdf](http://www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan(SethSiegelau).pdf)

O'Neill, Paul, Ed. *Curating Subjects*, London/Amsterdam: Open Editions og De Appel, 2007.

O'Neill, Paul. "The Curatorial Turn: From Practise to Discourse" i *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Judith Rugg og Michèle Sedwick (red.), Bristol: Intellect, av 2007

Osborne, Peter (red.). *Conceptual Art*, NY: Phaidon Press Inc, 2002.

Smith, Terry: "Contemporary Art and Contemporaneity" i *Critical Inquiry* # 32, University of Chicago, sommer 2006.

Sheikh, Simon. "Notes on institutional Critique", Transform.eipcp.net, 2006.  
<http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en#redir> (besøkt 01.11.09).

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge : MIT Press, 1998.

Swenson, Kirsten. "Adrian Piper at Elizabeth Dee," *Art in America*, June/July. Kilde: [http://www.elizabethdeegallery.com/files/press/AP\\_2008-06\\_Art%20in%20America\\_p194-195.pdf](http://www.elizabethdeegallery.com/files/press/AP_2008-06_Art%20in%20America_p194-195.pdf)

Zabel, Igor. "The Return of the White Cube" i *MJ—Manifesta Journal*, 2008.

Zenth, Torben og Bülow, Ane (red.) *Ny Dansk Kunst*, Københavns Årbok 05/06, København : Shooting Gallery Press, 2006.

Zerovc, Beti. "Making Things Possible", *Manifesta Journal* nr. 1, 2003 i *MJ—Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, Amsterdam : SilvanaEditorale, 2008.

Vanderlinden og Filippovic (red). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (Cambridge, MA, MIT Press, 2005).

Wade Gavin. *Curating in the 21st Century*, Walsall/Wolverhampton, The New Art Gallery Walsall og University of Wolverhampton, 2000.

Wood, Paul: *Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002.

#### **Andre kilder:**

[www.curatingdegreezero.org](http://www.curatingdegreezero.org)  
[http://www.curating.org/icc/frame\\_concept\\_e.htm](http://www.curating.org/icc/frame_concept_e.htm)  
[www.kbhkunsthall.org](http://www.kbhkunsthall.org)  
CDrom Curating Degree Zero (1999)

Pressemelding fra utstillingen *Everything* med Adrian Piper i Elisabeth Dee Gallery, NY (01.03.08-19.04.08)  
<http://www.elizabethdeegallery.com/exhibitions/view/everything>

Curating Degree Zero Symposium: June/12/98 - June/14/98, Gesellschaft fuer aktuelle Kunst, Bremen. Sted: Gaestehaus der Universitaet Bremen  
[http://www.curating.org/drichter/project\\_symp-cdz1.htm](http://www.curating.org/drichter/project_symp-cdz1.htm) (oppsøkt 01.11.09)

#### **Delatgelse på seminarer:**

*Curatorial Network Seminar: Inter\_connections*, med Basak Senova, Ute Meta Bauer and Paul O'Neil, 25. April 2008, Plymouth Art Center.  
*Landmark Exhibitions, Contemporary Art Shows Since 1968*, 10-11. Okt 2008 Tate Modern, London (UK).  
*Rotterdam Dialogues: Critics, Curators, Artists : The Curator*, Witte De Witt, Rotterdam, 5.-7. Mars 2009  
Bergen Biennial Conference *To Biennial or not to Biennial*, 17.-20.sept. 2009, Bergen

#### **Utstillinger og gjesteopphold:**

*Curating Degree Zero Archive Bergen* (20.sept – 7.okt. 2007)  
Kuratert av Rakett (Åse Løvgren og Caroline Tampere), besøkt 6. og 7. oktober.  
Gjesteopphold ved MFA Curating Goldsmiths London, vår og sommersemester 2008 med gjesteforelesninger og påfølgende samtaler med Paul O'Neill og Jens Hoffmann.

#### **Andre kilder:**

Intervju med Dorothee Richter, Zürich, Sveits. Januar 2009, se vedlegg nr. 1.  
Besøk i CDZ -arkivet i Zürich, 2009.  
Intevju med Jacob Fabricius, Malmø 2008, se vedlegg nr. 2.

# Illustrasjoner

**Illustrasjon 1.:** Utstillingsdesign, Sparwasser HQ, 7. sept – 3.okt 2005

**Illustrasjon 2.:** Eksempel på en presentasjon av CDZA, Sparwasser HQ, 7. sept – 3.okt 2005

**Illustrasjon 3.:** Utstillingsdesign Northern Gallery for Contemporary Art Sunderland (UK), 22.april – 19. Mai 2005.

**Illustrasjon 4.:** Utstillingsdesign Northern Gallery for Contemporary Art Sunderland (UK), 22.april – 19. Mai 2005.

**Illustrasjon 5.:** Bruk av arkivet ved Edinburgh College of Art, 8.oktober -8.november 2005

**Illustrasjon 6.:** Utstillingsdesign, Edinburgh College of Art, 8.oktober -8.november 2005

**Illustrasjon 7.:** Utstillingsdesign Milano, NABA–Nouva Accademia di Belle Arti, 30.mai – 15. Juni 2005

**Illustrasjon 8.:** Bruk av arkivet i Milano, NABA –Nouva Accademia di Belle Arti, 30.mai – 15. Juni 2005

**Illustrasjon 9.:** Zürich Festival of the Künste Museum für Gestaltung, 7.-8 july 2006

**Illustrasjon 10.:** Zürich Festival of the Künste Museum für Gestaltung, 7.-8 july 2006

**Illustrasjon 11.:** Arkivet i bruk, Point Ephémère, Paris, 16. Juni – 8. July 2007

**Illustrasjon 12.:** Utstillingsdesign, Point Ephémère, Paris, 16. Juni – 8. July 2007

**Illustrasjon 13-15:** KBH Kunsthall slik den presenteres på hjemmesiden, under ”pressebilder”

**Illustrasjon 16.:** KBH Kunsthall med Lars Bent Pedersen, *Non-Freedom, Inequality and Greed*. (23.juni – 23.august 2006.) Sammen med inviterte kunstnere: Kristina Ask, Malene, Landgreen, Klaus Thejll Jakobsen, Søren Jensen and Anders Helsten, Nissen.

**Illustrasjon 17.:** KBH Kunsthall med Adrian Piper : *Everything Will Be Taken Away* (2006) fra serien *Everything #* (2003- ). 7.april 2006-7.mai 2006.

**Illustrasjon 18.:** Åpning av *700 plus% KBH Kunsthall Centiennale* (20. Oktober - 31. Oktober 2006), med plakat av David Shrigley

**Illustrasjon 19.:** *Freeshop* på Steno Apotek av Superfelx (DK) under den avsluttende samleutstillingen *700 %plus KBH Centiennale* (20.oktober – 30. oktober 2006)

**Illustrasjon 20.:** Performance med Sergej Jensen/Josef Strau på en kinesisk restaurant i nærområdet til KBH –monteren, *700 %plus KBH Centiennale* (20.oktober – 30. oktober 2006)

**Illustrasjon 21.:** Eksempel på servering fra en åpning av KBH Kunsthall.

## Billedkatalog